

Die französischen und englischen Schulen für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts

Analysen und Interpretationen unter
besonderer Berücksichtigung
instrumentaldidaktischer Aspekte

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich
vorgelegt von

Philipp Kreyenbühl
von Beinwil Freiamt AG

Angenommen im Frühjahrssemester 2010 auf Antrag von
Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen und Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Zürich, 2010

„Mais non! Hörst du es nicht? Dein D klingt einen Kilometer zu hoch!“

Zitat aus einer Oboenlektion 2001

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vowort	6
1. Abriss über die Entwicklung der Oboe bis 1800	9
1.1 Schalmei und Oboe – die Anfänge	9
1.2 Etablierung der Oboe in Frankreich und England bis 1700	14
1.2.1 Frankreich	14
1.2.2 England	15
1.3 Weitere Entwicklungen bis 1800	17
1.4 Oboentypen 1680 - 1800	18
1.5 Oboenrohre	22
1.6 Die Variantinstrumente: Oboe d’amore und die Vorläufer des Englischhorns	24
2. Orchester-, Konzert- und Kammermusikliteratur für Oboe bis 1800	26
2.1 Orchesterliteratur	26
2.2 Konzertliteratur	31
2.3 Kammermusikliteratur	34
3. Die französische „Méthode“ und der englische „Tutor“	37
3.1 Lehr- und Lernmethoden im Instrumentalunterricht des 17. und 18. Jahrhunderts	37
3.2 Zweck und Verwendung der Methode	40
3.3 Die verschiedenen Aufbauprinzipien	42
3.4 Gliederung der „Méthodes“ und „Tutors“ zur wissenschaftlichen Untersuchung	43
3.5 Vorgehen bei der systematischen Untersuchung	50
3.6 Die Methoden für Oboe im Kontext europäischer Methodentraditionen	53

4. Die Vermittlung eines „erstrebenswerten Ausbildungsstandes“ und die Verbreitung von Sammlungen mit populärer Hausmusik in Lehrwerken

Methoden für Oboe 1688 – 1755	56
4.1 Französische Methoden	56
4.1.1 Bismantova 1688	56
4.1.2 Freillon-Poncein 1700	60
4.1.3 Hotteterre 1707	80
4.1.4 Hotteterre 1719	93
4.1.5 Griff- und Trillertabellen	103
4.1.6 Schlussfolgerungen	110
4.2 Englische Methoden	119
4.2.1 Talbot Manuskript 1692/95	119
4.2.2 Banister 1695	122
4.2.3 Theatre Musick 1699	132
4.2.4 Compleat Tutor 1716	140
4.2.5 Musick Master 1722	151
4.2.6 Prelleur 1730	157
4.2.7 Compleat Tutor 1748	167
4.2.8 Sadler 1754	175
4.2.9 Griff- und Trillertabellen	181
4.2.10 Druckpiraterie und Plagiate	189
4.2.11 Schlussfolgerungen	192
4.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden	196

5. Die Popularisierung neuer Oboentypen und Oboenvirtuosen als Werbeträger für Lehrwerke

Methoden für Oboe 1755 – 1785	201
5.1 Französische Methoden	201
5.1.1 Corette 1773	201
5.1.2 Griff-tabelle Corette 1773	214
5.1.3 Schlussfolgerungen	217

5.2 Englische Methoden	219
5.2.1 Compleat Tutor 1770	219
5.2.2 Tans'ur 1772	229
5.2.3 Complete Instructions 1772	231
5.2.4 Druckpiraterie und Plagiate	237
5.2.5 Gehot 1780/1784	239
5.2.6 Griff- und Trillertabellen	239
5.2.7 Schlussfolgerungen	244
5.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden	249
 6. <i>Die Einrichtung musikalischer Lehranstalten als Wegbereiter didaktischer Systematik in Instrumentallehrwerken</i>	
Methoden für Oboe 1785 – 1800	252
6.1 Französische Methoden	252
6.1.1 Van der Hagen 1792	252
6.1.2 Garnier 1798	273
6.1.3 Griff- und Trillertabellen	296
6.1.4 Schlussfolgerungen	300
6.2 Englische Methoden	303
6.2.1 Wragg 1792	303
6.2.2 Griff- und Trillertabelle Wragg 1792	319
6.2.3 Schlussfolgerungen	322
6.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden	324
 7. <i>Die Methode als Instrumentalschule und –lehrwerk?</i>	
Zusammenfassung und Schlussfolgerungen	327
7.1 Die nationalen Methodentraktionen für Oboe Frankreichs und Englands	327
7.2 Instrumental-didaktische Aspekte der Methoden für Oboe	332
7.2.1 Methoden vor 1785	332
7.2.2 Methoden nach 1785	334
7.3 Relativierung und Eingrenzung der Bezeichnungen „Méthode“, „Method“ und „Tutor“ als „Instrumentalschulen“	337

8. <i>Zusammenarbeit von Forschung und Praxis</i>	
abschliessende Bemerkungen und Ausblick	341
Dank und Lebenslauf	343
Literaturverzeichnis	344

Vorwort

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden in Europa unzählige Methoden und Lehrwerke für verschiedene Instrumente und Gesang veröffentlicht.¹ Darunter erschienen alleine bis 1800 über 250 Methoden für Holzbläser.² Auch für Oboe, ein im 18. Jahrhundert sehr populäres Instrument, wurden viele, in ihrer Qualität und ihrem Umfang allerdings sehr unterschiedliche Methoden publiziert. Beim genauen Studium der Quellenlage fällt sofort auf, dass bis 1800 vor allem in Frankreich und England viele Methoden für Oboe veröffentlicht wurden. Italien und Spanien mit je einer und Deutschland mit zwei Veröffentlichungen stehen bei insgesamt 16 Methoden und 4 Traktaten zum praktischen Oboenspiel aus Frankreich und England diesbezüglich am Rande.³ Eine Berücksichtigung der zusätzlich publizierten Nachdrucke dieser Methoden würde deren Anzahl sogar vervielfachen.

Die Musikwissenschaft hat sich den Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts bisher nur innerhalb gross angelegter Dokumentationen über das Instrument Oboe oder allgemeine Aufführungspraxis für Holzbläser gewidmet.⁴ Dabei wurden die Methoden allerdings immer nur oberflächlich und nur bezüglich bestimmter Aspekte, vor allem der Aufführungspraxis oder der Entwicklungsgeschichte der Oboe untersucht. Einerseits wurden die Methoden zwar als wertvolle Quellen der damaligen Aufführungspraxis angesehen und Wort für Wort ernst genommen, andererseits wurden dieselben aber im gleichen Zug wegen ihrer oft kritisierten Lückenhaftigkeit bezüglich ihrer tatsächlichen Aussagekraft in Frage gestellt und unterbewertet. Dieser Diskrepanz nimmt sich diese Dissertation an. Eine systematische und vergleichende Untersuchung dieser „Lehrwerke“, welche diese auch zusammenfassend ediert und analysiert, dabei alle möglichen instrumentaldidaktischen Aspekte der Methoden berücksichtigt und zudem inhaltliche kritische Fragen stellt, fehlt bis heute. Insbesondere nahm sich die Musikwissenschaft gegenwärtig noch offener Fragen bis anhin nur ungenügend an: Weshalb sind gerade in Frankreich und England des 17. und 18. Jahrhunderts im Vergleich mit den übrigen Teilen Europas die Methoden so gehäuft anzutreffen, wo sich doch die Musiktraditionen dieser beiden Länder wesentlich unterschieden und zudem der Grossteil

¹ Im Folgenden wird für schriftliche Lehrwerke der Sammelbegriff „Methode“ verwendet.

² Nach Warner: Bibliography. Diese Zählung beinhaltet auch sämtliche Nachdrucke von Methoden.

³ Nach: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3835>, exklusive Nachdrucke von Methoden.

⁴ Vgl. Haynes: *Eloquent Oboe*, S. 176-274 (Zusammengefasste Überlegungen und Beobachtungen bezüglich essentieller aufführungspraktischer Hinweise zum Oboenspiel in Zeugnissen und Methoden bis 1760); Warner: *Indications* (Analysen aller Methoden für Holzbläser des 17. und 18. Jahrhunderts bezüglich aufführungspraktischer Hinweise; aufgrund des Publikationsjahrs 1967 nicht mehr auf dem aktuellen Forschungsstand) und Evans: *Instructional Materials* (Auflistung sämtlicher Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts und daneben einige, allerdings sehr oberflächliche inhaltliche Analysen; aufgrund des Publikationsjahrs 1964 nicht mehr auf dem aktuellen Forschungsstand).

an Spielliteratur für Oboe aus Italien und Deutschland stammte? Welchen Zweck hatten die Methoden; dienten sie als Lehrwerk unterstützend im persönlichen Unterricht oder waren sie Lehrwerke für das Selbststudium von Laien (dies ist übrigens die weitläufig vertretene Meinung)? War es überhaupt möglich, mit den zum Teil sehr knappen Anweisungen dieser Methoden das (schwierige!) Oboenspiel ohne unterrichtenden Lehrer zu erlernen? Hatte die Publikation der Methoden vielleicht ganz andere Hintergründe, wie beispielsweise die Einführung und Festigung von neuen Instrumententypen auf dem Markt, die schriftliche Bewahrung von nationalen Traditionen oder die „Verewigung“ von Oboisten und Autoren in diesen Lehrwerken? Kann aufgrund der Vielzahl englischer und französischer Methoden bereits im 17. und 18. Jahrhundert bezüglich der Oboe von „nationalen Schulen“ gesprochen werden? Bestand unter Umständen sogar eine Konkurrenz zwischen Frankreich und England bezüglich der Publikation von Lehrwerken? Sind aufgrund der Methoden verschiedene Entwicklungen bezüglich des Oboenspiels in England und Frankreich festzustellen? Lassen sich demnach national gefärbte Eigenarten bezüglich der Aufführungspraxis nachweisen und inwieweit dokumentieren die Methoden die musikalische Tradition ihrer Herkunftsländer? Sind persönliche oder sogar national gefärbte pädagogische Konzepte erkennbar, bzw. wie sind die Methoden didaktisch aufgebaut?

Diesen Fragen und insbesondere den Fragen nach dem Zweck und den instrumentaldidaktischen Aspekten der Methoden für Oboe wird sich diese Dissertation stellen. Es ist neben der wissenschaftlich fundierten Beantwortung der oben gestellten Fragen ein weiteres primäres Ziel dieser Arbeit, allen Oboisten und der interessierten breiten Öffentlichkeit den Inhalt und Gehalt aller Methoden möglichst übersichtlich und benutzerfreundlich zugänglich zu machen. Dazu werden alle verfügbaren Methoden analysiert, leserfreundlich zusammengefasst und erstmals alle Griff- und Trillertabellen benutzerfreundlich abgebildet.¹ Durch systematische Quellenangabe ist sichergestellt, dass der Leser bei Bedarf und tiefer gehendem Interesse die entsprechenden Methoden im Original selbst einsehen kann.

Mit rund 120 Jahren widmet sich diese Untersuchung einer grossen Zeitspanne, in welcher massgebliche technische Entwicklungen der Oboe und Veränderungen bezüglich ihrer orchestralen, solistischen und kammermusikalischen Verwendung stattgefunden haben. Damit

¹ Bisher existierten nur zwei Veröffentlichungen von Bruce Haynes bezüglich der Griffstabellen. In Haynes: Fingering Charts von 1978 listet Bruce Haynes alle Fingersätze der damals verfügbaren Methoden auf (aufgrund des Publikationsjahres ist diese Liste allerdings nicht mehr auf dem aktuellen Forschungsstand, zudem werden die Triller- und Beatfingersätze nicht aufgelistet). In Haynes: Eloquent Oboe (2001) wurde diese Liste von Bruce Haynes aktualisiert und um eine Zusammenstellung der Trillerfingersätze ergänzt (Haynes berücksichtigt allerdings nur die Methoden bis 1760 und unterlässt es auch hier, die Beatfingersätze aufzulisten).

die untersuchten Methoden diesbezüglich in einen musikalischen und entwicklungsgeschichtlichen Kontext gestellt werden können, sind umfangreiche einführende Bemerkungen notwendig. Alle einführenden Bemerkungen beziehen sich dabei immer spezifisch auf Frankreich und England, nehmen aber andere europäische Entwicklungen auf, sofern sie für das Verständnis dieser Untersuchung erhellend sind. Die wissenschaftliche Vorgehensweise bei der Untersuchung der Methoden und den damit zusammenhängenden Analysen und Interpretationen wird nach dieser Einführung erläutert und detailliert dokumentiert. Dabei wird die Fülle des Quellenmaterials in übersichtliche Gruppen aufgeteilt, nach welchen sich schliesslich auch die Organisation der Kapitel dieser Untersuchung orientiert. Regelmässige und vergleichende Zusammenfassungen und Schlussfolgerungen gewährleisten eine analytische Eigenständigkeit der obgenannten Gruppierungen bzw. Kapitel. Es wird so dem Leser ermöglicht, je nach Interesse einzelne Kapitel abgeschlossen durcharbeiten zu können, ohne dabei auf vorhergehende Kapitel zurückgreifen zu müssen. Dieser Aufbau der Untersuchung, der auf diese Weise versucht, unterschiedlich interessierten Lesertypen gerecht zu werden, hat zur Folge, dass sich Wiederholungen vor allem in den Schlussfolgerungen nicht vermeiden lassen. Die Schlussfolgerungen, die aus allen Analysen gemeinsam gezogen werden können und die damit die oben gestellten Fragen in einem Überblick repräsentativ und definitiv beantworten, werden in einem separaten Kapitel am Ende der Analysen und Interpretationen präsentiert.

1. Abriss über die Entwicklung der Oboe bis 1800

1.1 Schalmei und Oboe – die Anfänge¹

Obwohl die Entwicklung der Oboe bekanntlich nicht geradlinig verläuft und regionalen und nationalen Unterschieden unterliegt², herrscht auch heute verbreitet die Meinung, die Oboe habe sich direkt aus der Schalmei entwickelt und diese verdrängt. Tatsächlich haben die Oboe und die Schalmei gemeinsame Wurzeln, und die Entwicklung der Oboe hängt direkt mit derjenigen der Schalmei zusammen. Beide Instrumente wurden allerdings laufend weiterentwickelt und existierten auch nebeneinander, in einigen europäischen Ländern bis ins 18. Jahrhundert, weiter.³ Bei der Beschäftigung mit Frankreich als Ursprungsland der Oboe verursacht zudem der Gebrauch der Bezeichnung „Hautbois“ sowohl für die Oboe als auch für verschiedene Typen von Schalmeien Probleme bei der genauen Einordnung der Instrumente. Es ist deshalb heute rückschauend nicht abschliessend zu beurteilen, bei welchen französischen „Hautbois“ es sich im 17. und frühen 18. Jahrhundert tatsächlich bereits um Oboen oder noch um verschiedene Typen von Schalmeien handelt.

Im 16. und 17. Jahrhundert bestand in ganz Europa eine grosse Vielfalt an Doppelrohrblattinstrumenten. Die Unterschiede manifestierten sich sowohl in der Grösse und Form der Instrumente als auch im Prinzip der Tonerzeugung: Das Doppelrohrblatt wurde entweder in Kapseln („Rauschpfeife“, „Hautbois de Poitou“ oder „Hautbois à chapeau“), im Rachenraum („Schalmeien mit Pirouette“, einer Stütze für die Lippen, vgl. Abb. 1) oder direkt zwischen den Lippen angeblasen. Das nachfolgend als „Schalmei“ bezeichnete Instrument („dessus de hautbois“ nach Mersenne⁴ und „discant shalmey“ nach Praetorius⁵) ist ein ca. 65 cm langes, aus einem Stück gefertigtes Instrument in Sopranlage. Schalmeien waren klanglich sehr laut, grell und starr, was mit der Anblastetechnik direkt zusammenhängt. Die Anblastetechnik zwischen den Lippen hat vor allem eine verbesserte Intonations- und Klangkontrolle zur Folge, während das unkontrollierte Anblasen in Kapseln oder im Rachenraum diese sehr stark einschränkt.

Verschiedene Grössen der gleichen Doppelrohrblattinstrumente erzeugten ein homogenes Klangbild und entsprachen dem Ideal des Konsort-Klangs der Zeit. Konsorte mit Schalmeien

¹ Wo nicht anders vermerkt, beruhen die folgenden Ausführungen auf: MGG: Oboe, New Grove: Oboe, New Grove Instruments, Burgess/Haynes: Oboe, Fleuret: Hautbois und Haynes: Eloquent Oboe.

² Siehe dazu Kapitel 1.4.

³ Erst Johann Philipp Eisel bezeichnet die Schalmeien 1738 als veraltet. Siehe dazu: Eisel: Musicus S.100.

⁴ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S.5ff.

⁵ Praetorius: Syntagma Tafel XI.

und ihren verwandten Instrumenten waren wegen ihrer sehr grossen Lautstärke für Freiluftmusik aller Art wie beispielsweise Tänze oder Zeremonien gut geeignet. Die Einheit im Klangbild und die kollektive Interpretation der Konforte vermochte diesen Ansprüchen vollends zu genügen.

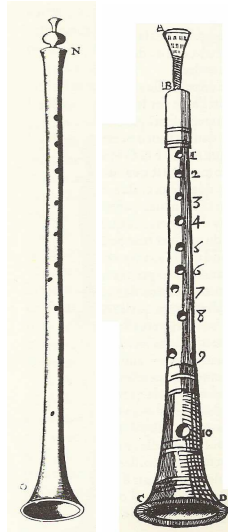


Abb.1: Schalmeien ohne Pirouetten

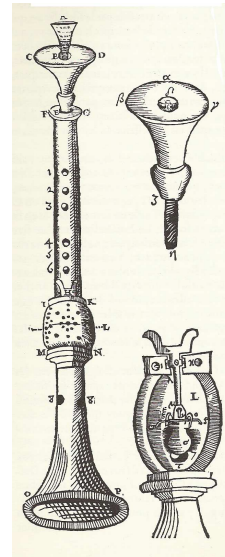


Abb.2: Taille mit Fontanelle (unten: „Behälter“ für die C-Klappe) und Pirouette (oben: Lippenstütze)

(beide Abbildungen nach Marin Mersenne 1636)¹

Mit dem Aufkommen der italienisch geprägten Monodie anfangs des 17. Jahrhunderts verschoben sich auch in Frankreich die klanglichen Prioritäten immer mehr zu Gunsten einer neuen Klangästhetik, der „sprechenden“ Musik. Die individuellen Qualitäten des Künstlers und das Ideal der Stimme erhielten den Vorrang gegenüber dem Consort-Ideal. Diesem Anspruch konnten sowohl die Kapselinstrumente als auch die klanglich ebenso unbeweglichen, sehr lauten und schrillen Schalmeien nicht mehr genügen. Schon nur die Umstellung des klanglichen Ideals in Frankreich kann hierbei als Geburtsstunde der Oboe bezeichnet werden, denn um den neuen Idealen zu entsprechen, wurden in Frankreich neue Doppelrohrblattinstrumente entwickelt oder bereits bestehende „Hautbois“ weiterentwickelt. Die hauptsächlichen Neuerungen betrafen die endgültige Entfernung der Pirouetten, einen kürzeren Schallbecher, die Änderung der Tonlöcherpositionen, Verengung der Seitenwände des Instruments, Hinzufügung einer Klappe für C' und Veränderungen des Rohrs. Mit diesen Neuerungen wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Übergangsinstrument – eine Schalmei mit deutlichen Oboenmerkmalen – geschaffen. Bruce Haynes, dem diese

¹ Lescat: *Méthode et Traité Hautbois* S. 5 und 8; vgl. dazu auch Schalmeien mit Pirouetten in Praetorius: *Syntagma* Tafel XI.

Erkenntnisse vor allem zu verdanken sind, nennt dieses Übergangsinstrument „protomorphic hautboy“ und stützt sich dabei in erster Linie auf verschiedene Abbildungen solcher Instrumente, da keine Instrumente dieser Zeit überlebt haben.¹

Jean Baptiste Lully begann um 1650 die erwähnten Übergangsinstrumente einzusetzen. Zu diesem Zeitpunkt verfügte Lully noch nicht über seine spätere musikalische Allmacht am französischen Hof und leitete noch sein eigenes Streichorchester, die „Petite Bande“, welches er auch für seine Ballette einsetzte. Lully führte die „protomorphic hautboy“ gesichert im Jahr 1657 mit der Produktion „L'Amour malade“ in sein Orchester ein.² Aufgrund ihres Aussehens ist anzunehmen, dass diese Oboeninstrumente klanglich der Schalmey näher standen als der späteren Oboe.³ Bruce Haynes vermutet sogar eine enge Beziehung zur späteren „deutschen Schalmey“, die bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland gebaut und gespielt wurde:

„Similarities between the treble protomorphic hautboy and the Schalmey, a form of schawm (the so-called „deutsche Schalmey“) suggest they are closely related if not identical.“⁴

Allerdings unterschied sich die Verwendung dieser Übergangsinstrumente signifikant von der bisherigen Konsort-Praxis, wodurch wiederum viele neue Probleme entstanden. Schalmeyen wurden bisher traditionell als unabhängige Instrumentenfamilie in Konsorten gespielt. Die Kombination Lullys von Blasinstrumenten mit Streichern in einem Orchester stellte einen Bruch mit der traditionellen Praxis dar. Das Doppelrohrblattinstrument hatte sich nun in dieser neuen Funktion verschiedenen Faktoren anzupassen, welchen es in seinen früheren Funktionen nicht begegnet war. Dies betraf einerseits vor allem die Anpassung des Ambitus', des Spiels in mehreren verschiedenen Tonarten, der Stimmung an die neuen Partner (bzw. die Violinen) und andererseits Anpassungen klanglicher und dynamischer Natur.⁵

Mit Lullys Übernahme der „Vingt-Quatre Violons du roi“ im Jahr 1664 wurden ihm ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. Die Zusammenführung der Petite Bande mit den Vingt-Quatre Violons ermöglichte die Realisierung grosser Ballett- und späterer

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 12-36, Burgess/Haynes: Oboe S. 28f.

² Burgess/Haynes: Oboe S. 29. Die lange populäre Lehrmeinung, Lully hätte bereits in „L'Amour malade“ die neuen Oboen und nicht Übergangsinstrumente eingesetzt, ist falsch und gründet auf der Tatsache, dass in besagtem Ballett das fünfstimmige „Concert champêtre de L'Espoux“ mit dem Ausdruck pastoralen Friedens – einer typischen Assoziation für Oboe - belegt ist. Im Livret dieses Balletts werden zudem zehn Musiker genannt, die aus livrets *späterer* Werke als Spieler von Holzblasinstrumenten bekannt sind. Allein diese Tatsache beweist den Einsatz neuer Oboen aber nicht im geringsten und ist reine Spekulation. Siehe dazu Eppelsheimer: Orchester S. 103ff.

³ Haynes: Eloquent Oboe S. 30f.

⁴ Haynes: Eloquent Oboe S. 36.

⁵ Nach: New Grove Instruments S. 262.

Opernproduktionen. Das Jahr 1664 war damit zugleich der Startpunkt für einen wiederholten Umbau der „protomorphic hautboys“:

„Since singers took the spotlight, instruments were needed that sounded at the low pitch that singers preferred, and on which their voice categories depended [...]. The Grande Bande was already at this low pitch, but Lully's smaller group had been playing at the old Renaissance standard a minor third higher. To lower their pitch the strings had either to be replaced or set up differently and the protomorphic hautboys needed major modification.“¹

Die Unterschiede zwischen den Stimmungen waren frappant: Die Vingt-Quatre Violons spielten auf a'=ca. 392 Hz, während die Petite Bande auf a'=ca. 466 Hz gestimmt war.² Da die Stimmung der „protomorphic hautboy“ der Petite Bande angepasst war, verwundert es nicht, dass Lully ab 1664 keine Oboen bzw. Übergangsinstrumente mehr einsetzte. Erst im Jahr 1670, in der Produktion von Molières „Le Bourgeois gentilhomme“, notierte Lully wieder explizit Stimmen für Oboen in der Partitur (Oboentrio in einem Menuett des „Ballet des nations“). Es scheint also, dass Lullys Oboisten in der Zeit von 1664 bis 1670 intensiv mit der Weiterentwicklung bzw. kompletten Überarbeitung zur tiefer gestimmten Oboe beschäftigt waren und diese auch spielen lernen mussten. In diesen sechs Jahren wurden Änderungen angebracht, die zur äusserlichen Form führten, welche die Oboe bis 1800 beibehalten wird. Dazu gehörten vor allem die Verengung der Grifflöcher, die Abschaffung der Fontanelle (einer Art „Behälter“, welche die C-Klappe umgab, siehe Abb. 2), eine zusätzliche Klappe für Es', doppelte Löcher für die Grifflöcher 3 und 4 und die generelle Senkung der Tonhöhe. Diese definitive „Geburtsstunde“ der neuen Oboe bestätigt auch Johann Joachim Quantz an verschiedenen Stellen seines „Versuch einer Anweisung die flûte traversière zu spielen“ rund achtzig Jahre später:

„Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefen Tone, die deutsche Querpfefe in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten; hat man in Deutschland auch angefangen, den hohen Chorton mit dem Kammertone zu verwechseln: [...].“³

„Die Blasinstrumente welche doch eine so besondere Zierde eines Orchesters sind, würden hiervon [einem höheren Stimmtone, Anm. d. A.] den grössten Schaden haben. Dem tiefen Tone haben sie eigentlich ihren Ursprung zu danken. Wenn nun vornehmlich die Hoboen und Bassone, welche zum tiefen Tone gemacht worden, durch Verkürzung der Röhre und Esse in

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 29f.

² Haynes: Eloquent Oboe S. 57.

³ Quantz: Versuch S. 241.

die Höhe gezwungen werden müssen; so werden sie durch diese Verkürzung durch und durch falsch.“¹

Die Verbesserungen und Abänderungen führten zu den gewünschten Ergebnissen: Die kleineren Grifflöcher verhinderten das klanglich unangenehme, schrille Herausdringen aus dem Orchester und verbesserten die Mischung der nun klanglich dunkleren und weicheren neuen Oboen mit den Streichern. Zudem wurde die Intonation dadurch stabiler, und einzelne Tonkorrekturen und das Überblasen in die Oktave wurden vereinfacht. Ab 1670 setzte Lully regelmässig Oboen in seinen Bühnenwerken ein und fügte zahlreiche „ritournelles“ oder Trios für zwei Oboen und Fagott oder „Cromorne“ (ein oboenähnliches Instrument in verschiedenen Grössen, nicht zu verwechseln mit dem „Krummhorn“) ein. Hier begann der Siegeszug der neuen Oboe. Der Name „Hautbois“ blieb aber nach wie vor sehr vage, da „Hautbois“ sinngemäss übersetzt lediglich „Doppelrohrblattinstrument“ bedeutete (so ist beispielsweise die Bezeichnung Hautbois auch für das Fagott und verschiedene andere Doppelrohrblattinstrumente in diversen Grössen anzutreffen).²

Sämtliche französischen Oboisten der ersten Generation waren mit dem französischen Hof verbunden. Es entstanden höfische Oboenensembles, wie die „Fifres et Tambours“ für die täglichen Zeremonien am Hof und die „Douze Grands Hautbois“ für ausserordentliche Festivitäten. Zudem waren Oboenensembles auch fester Bestandteil der Armee. Da die Oboe bei Bedarf immer noch verhältnismässig laut und grell klingen konnte, andererseits aber klein und handlich war, passte sie optimal zur musikalischen Begleitung von kriegerischen Handlungen oder zur musikalischen Einstimmung derselben. Durch ein königliches Edikt wurden die Oboen jedoch 1683 aus den militärischen Diensten Frankreichs entlassen, die militärischen Assoziationen fanden aber trotz der Verbannung der Oboen ihre Fortsetzung in Bühnen- und Instrumentalwerken. Der Klang der Oboe widerspiegelte andererseits aber auch Frieden und Ruhe durch die Assoziation mit pastoralen Szenerien wie Schäfern oder Hirten. Diese Assoziation wird die Oboe für immer begleiten und zeigt sich bereits sehr deutlich in den Bühnenwerken von Lully. Die genannten grundverschiedenen Assoziationen demonstrieren deutlich, wie kontrastreich die Oboe bereits Ende des 17. Jahrhunderts assoziativ belegt war.

¹ Quantz: Versuch S. 241f.

² Die detaillierte Diskussion aller Hautbois- und Cromorne-Formen würde den Rahmen dieser kurzen Einführung sprengen, und die verschiedenen Hautbois-Formen sind für das Verständnis der untersuchten Methoden nicht relevant. Siehe deshalb dazu weiterführend: Fleurot: Hautbois und Haynes: Eloquent Oboe S.37-90.

1.2 Etablierung der Oboe in Frankreich und England bis 1700

1.2.1 Frankreich

Innerhalb weniger Jahre war die Oboe zum unersetzbaren Element der höfischen Musik Frankreichs geworden und wurde in allen möglichen Genres der damaligen Musikwelt eingesetzt. Die Musik des französischen Hofes war in drei Gruppen eingeteilt: die „Chambre“, die „Chapelle“ und die „Grande et la Petite Ecurie“. Die meisten Oboisten waren bei der Ecurie angestellt und wurden bei Bedarf an die anderen Gruppen „ausgeliehen“. Innerhalb der Ecurie waren wiederum verschiedene Gruppierungen mit Oboen aktiv. Die „Violons, Hautbois, Saqueboutes et Cornets“, ab 1730 offiziell „Douze Grands Hautbois“ genannt, genossen den höchsten Status innerhalb der höfischen Oboisten. Mit nur drei fixierten Auftritten und einigen ausserordentlichen Diensten im Jahr waren die Oboisten selten am Hof präsent, es sei denn, sie wurden in anderen königlichen Ensembles eingesetzt. Die „Hautbois et Musettes de Poitou“ waren ein kleineres Ensemble, das wahrscheinlich für kammermusikalische Aktivitäten am Hof zuständig war und auch ausserhalb des Hofes Konzerte veranstaltete. Das Instrumentarium dieser Gruppe war vielfältig und nicht auf Oboen fixiert (einzelne Mitglieder sind vor allem als Flötisten bekannt).¹ Das aktivste Oboenensemble Ludwigs XIV waren jedoch die bereits erwähnten „Fifres et Tambours“, welche für die täglichen Zeremonien am Hof zuständig waren. Dieses Ensemble bestand aus vier „Fifres“ und vier „Tambours“, wobei die „Fifres“ alle möglichen Holzblasinstrumente, in erster Linie jedoch Oboe spielten. Dabei war auch die Kombination von zwei Oboen und zwei Flöten möglich.² Die Zuständigkeiten waren sehr vielfältig: Flaggeneskorten, die Begleitung des Königs auf Reisen, Umrahmungen grösserer Feste, Proklamationen und religiöse Zeremonien gehörten genauso zum Alltag wie der Einsatz in höfischen Konzerten und Bühnenwerken. Dass Oboisten sogar auf Pferden Oboe spielten, war gerade bei Eskorten üblich.³

Die „Mousquetaires“ oder „Plaisirs du roi“ waren ein grösseres Oboenensemble, das nicht Bestandteil der Ecurie war, obwohl es am Hof diente. Das Ensemble war in zwei Gruppen mit je sechs Tambouren und vier Oboisten aufgeteilt. Bis 1683 waren diese im Dienste der

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 53.

² Siehe dazu: www.rimab.ch – eine ausführliche Forschungsdokumentation über die Grande Ecurie der Schola Cantorum Basiliensis 2006-2008.

³ Vgl. dazu entsprechendes Bildmaterial auf: www.rimab.ch – einer ausführlichen Forschungsdokumentation über die Grande Ecurie der Schola Cantorum Basiliensis 2006-2008.

Armee, wo sie sogar Kampfhandlungen begleiteten.¹ Sie waren aber auch sonst stark engagiert und spielten in „Divertissements“, „Comédies“, an Festen auf den Kanälen und vor allem an Bällen.

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass Oboen vor allem in Ensembles mit mehreren Mitgliedern (die Anzahl variiert von drei bis acht oder teilweise noch mehr Oboisten) vertreten waren. Solche Oboenensembles waren im 17. und früheren 18. Jahrhundert allerdings üblich:

„Most hautboists did not play in orchestras in the Baroque period; their more customary environment was bands. The hautboy band was a continuation of the Renaissance tradition of similar instruments playing together in consorts. Bands provided „ambience“ like live music at a party or a wedding nowadays, and their music was not intended to be listened to with complete attention.“²

Üblicherweise waren in diesen Ensembles verschiedene Stimmlagen anzutreffen. Oft trifft man auf die fünfstimmige Besetzung mit zwei „dessus“, zwei „taille“ und „basse“. Dabei handelte es sich um verschiedene Oboentypen, wobei „dessus“ der eigentlichen Oboe und „basse“ dem Fagott entspricht. Die „Taille“ ist eine tiefe Oboe in f.³ In diesen Ensembles waren selten alle Musiker professionelle Oboisten. Vielmehr waren die Oboenensembles auch ein erstes Versuchsfeld für Schüler und nicht besonders erfolgreiche Oboisten. Da solche Ensembles im 17. und 18. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet waren, sind bezüglich der Anhäufung von Oboisten in Ensembles in England ähnliche Verhältnisse anzutreffen.

1.2.2 England

Bereits 1673 wurden die ersten neuen Oboenmodelle in London eingeführt, und sie verbreiteten sich in den folgenden Jahren in Windeseile auch nach Holland, Italien und Deutschland.⁴ Um 1700 war die französische Oboe in ganz Europa in Gebrauch und wurde bereits auch nach französischem Vorbild in deutschen, holländischen und englischen Werkstätten hergestellt. Diese rasche Verbreitung des neuen Instruments erfolgte vor allem durch französische Oboisten, die im Ausland gefragt waren und gut bezahlt wurden. Mit der Widerrufung des Edikts von Nantes durch das Edikt von Fontainebleau durch Ludwig XIV

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 56.

² Burgess/Haynes: Oboe S. 77.

³ Siehe dazu Kapitel 1.6 und weiterführend: Fleurot: Hautbois und Haynes: Eloquent Oboe S.37-90.

⁴ Burgess/Haynes: Oboe S. 40.

1685 trug auch die Hugenottenverfolgung in Frankreich massgeblich dazu bei, dass viele französische Musiker ins Ausland flohen.

Das erste Exportland der neuen französischen Oboe war jedoch England. Erstaunlicherweise erfolgte die Eingliederung des neuen Instruments in die bestehende Musiktradition fast zeitgleich zu dessen Entwicklung in Frankreich. Robert Cambert zog 1673 nach London, um den französischen Einfluss auf den englischen Thron zu verstärken. König Charles II war ein Liebhaber französischer Musik und hatte sein Ensemble der „twenty-four violins“ nach dem Vorbild der „Vingt-Quatre Violons“ (oder „Grande Bande“) Ludwigs XIV gebildet. Die Franzosen waren deshalb am englischen Hof sehr willkommen. Cambert wurde von einer Gruppe Musiker begleitet, darunter vier Oboisten, und führte in England sowohl eigene Werke als auch Werke von Lully auf. So wurde die englische Musikwelt sehr früh mit den aktuellsten instrumentalen Entwicklungen aus Frankreich (neben der Oboe auch mit Blockflöten und Fagotten) konfrontiert. Auch in England existierte allerdings die Schalmey weiterhin neben der neu eingeführten Oboe. So beschreibt James Talbot im so genannten Talbot-Manuskript (1692-95)¹ drei verschiedene Oboentypen: „*English Hautbois or Waits Treble*“ (= englische Schalmeyen, oft auch nur „waits“ genannt), „*Schalmey*“ und „*Fr. Hautbois Treble*“ (= die neue Oboe aus Frankreich).² Daneben waren die englischen „waits“ seit dem 13. Jahrhundert auch eng mit der Zunft der „city waits“ (Stadtwächter und Stadtpfeifer) verbunden, deren musikalische Tätigkeiten bis ins 18. Jahrhundert nachgewiesen werden können.³

Die Oboe wurde von den englischen Komponisten sofort aufgenommen und beispielsweise in Bühnenwerken Purcells (in Purcells „The Prophetes or The History of Dioclesian“ spielte 1690 ein ganzes Oboenensemble⁴) und in Militärensembles verwendet. Der englische Hof engagierte für die „Chapel Royal“ drei französische Flötisten/Oboisten, und Camberts Oboisten wurden in den Jahren 1674-75 von der „Kings Company“, einem der zwei führenden Theater Londons, engagiert. Zudem wurden 1678 sechs französische Oboisten zu den „Horse Grenadiers“, einer Kopie der französischen „Mousquetaires“ gerufen, und eine Gruppe von zwölf Oboisten wurde zum „King's Regiment of Foot Guards“ hinzugezogen.⁵ Zusätzlich wurde eine königliche Kammermusikgruppe mit acht Holzbläsern (also auch Oboisten) in den 90er Jahren des 17. Jahrhunderts aufgebaut. Diese Gruppe existierte weiter bis in die Regentschaft von George I ab 1714. Prinzessin Anne unterhielt 1692 zudem eine

¹ Vgl. Kapitel 4.2.1.

² Burgess: *Méthodes et Traités GB* S.9, 11, und 13.

³ MGG: *England* Sp. 53.

⁴ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 149f.

⁵ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 146ff.

Kammermusikgruppe mit sechs Oboen und Blockflöten. Es ist wahrscheinlich, dass diese Gruppe auch alltägliche Zeremonien begleitete.¹ Die höfischen Verhältnisse Englands sind bezüglich des Siegeszugs der Oboe also durchaus mit den französischen zu vergleichen. Die englischen Verhältnisse änderten sich allerdings ab 1690, denn die *„englische Musik ging am königlichen Hof sowohl im weltlichen wie im geistlichen Bereich einer langen Periode des Verfalls entgegen“*².

Die Musiker am englischen Hof waren seit der Restauration von 1660 nicht besonders gut bezahlt. Diese Tatsache und der Mangel eines Musikmonopols, wie es Lully in Frankreich innehatte, führten zur unfreiwilligen Ankurbelung des öffentlichen Konzertlebens in London. Öffentliche Konzerte fanden oft in Tavernen oder in „Music Rooms“ wie beispielsweise „Hickford’s“ oder in den „York Buildings“ statt³ (diese Räume vermochten gut und gerne 200 Personen zu beherbergen). Im Gegensatz zu Frankreich spielten diese öffentlichen Konzerte eine immer wichtiger werdende Rolle, denn *„um 1700 hatte der kommerzielle Musikbetrieb die ältere Tradition des höfischen und privaten Patronats weitgehend abgelöst“*⁴.

1.3 Weitere Entwicklungen bis 1800

Von 1680 bis ca.1730 behielt die Oboe ihre ursprüngliche Form bezüglich ihrer Proportionen mit kleineren Änderungen bei. Um 1730 traten allerdings verschiedene neue Modelle hinzu, welche die ursprüngliche französische Oboe in verschiedene nationale und regionale Typen aufsplitteten. Die Ursache für diese Veränderungen ist die Tendenz, die Grifflöcher zu verkleinern und die Innenbohrung enger zu gestalten. Diese Veränderungen bewirkten eine generell höhere Stimmung und einen helleren Klang – eine Tendenz, die in der folgenden zweiten Hälfte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beibehalten wurde und ab ca. 1770 direkt zur „klassischen“ Oboe führte.

Die „klassische“ Oboe, die bis 1800 und darüber hinaus in Gebrauch war, verfügte über typische Eigenarten des klassischen oder „empfindsamen“ Geschmacks, die den früheren Modellen fehlten. So wurde beispielsweise der Ambitus in höhere Lagen (bzw. bis in die dreigestrichenen Oktave bis F’’) erweitert und durch engere Bohrungen die Stabilität des Instruments in hohen Lagen gewährleistet. Zudem verfügten die neueren Instrumente über

¹ Vgl. Haynes: Eloquent Oboe S. 146ff.

² MGG: England Sp. 41.

³ MGG: England Sp.50.

⁴ MGG: England Sp.34.

eine generell stabilere Intonation, eine bessere Ansprache in sehr leisen Passagen und bei weiten Sprüngen und eine grössere klangliche Bandbreite.¹ Unter diesen Veränderungen litten im Vergleich zu den früheren Oboen allerdings vor allem die dynamische Bandbreite und der warme Klang der früheren Instrumente: Die „klassische“ Oboe erhielt durch die generell engere Bohrung und Mensur einen schärferen und obertonreicheren Klang, der sich nicht mehr wie die früheren Instrumente mit dem Streicherklang mischte und diesen „umhüllte“, sondern aus dem Streicherklang herausdrang. Diese klanglichen Veränderungen führten schliesslich auch zur Verkleinerung des Oboenregisters in Orchestern auf zwei Stimmen (siehe dazu Kapitel 2.1). Um solche massgebenden Veränderungen des Instruments im 18. Jahrhundert und die damit verbundene Vielfalt an Instrumenten nachvollziehen zu können, ist es nun notwendig, sich mit den Oboentypen auseinanderzusetzen.

1.4 Oboentypen 1680 - 1800

Bruce Haynes hat mit seinen monumentalen Werken „The Eloquent Oboe“ und „The Oboe“ (in Zusammenarbeit mit Geoffrey Burgess) die Oboenforschung revolutioniert. Unter anderen Verdiensten hat Haynes in langjähriger Arbeit sämtliche existierende Typen von Oboen, sei es mittels Originalinstrumenten oder Abbildungen, in plausible Kategorien eingeteilt. Seine Einteilung ist mittlerweile zu einem weltweiten Standard geworden, weshalb im folgenden die verschiedenen Oboentypen bis 1800 in stark gekürzter Fassung nach Haynes eingeführt werden.² Die Angaben von Jahreszahlen sind immer nur als ungefähre zeitliche Rahmen zu verstehen und beruhen auf begründeten Vermutungen.

Typ A1:

Dieser früheste Oboentyp war Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich populär. Auf Abbildungen ist dieser Typ von 1684 bis 1704 abgebildet, er wurde wahrscheinlich auch nach 1704 noch benutzt.

Typ A2:

Eine Standardform der Oboe, die erstaunlich lange, von 1670 bis 1760, populär war. Dieser Typ symbolisiert bis heute die Form der „Barockoboe“ und dient als Vorlage für Kopien verschiedener Instrumente.

¹ Siehe dazu auch: Piguet: Die Oboe im 18. Jahrhundert.

² Haynes: Eloquent Oboe S. 56-93, Burgess/Haynes: Oboe S. 78-86.

Typ A3:

Dieser Typ wurde vor allem von holländischen Instrumentenbauern hergestellt und war ab Ende des 17. Jahrhunderts bis ca. 1760 in Gebrauch.

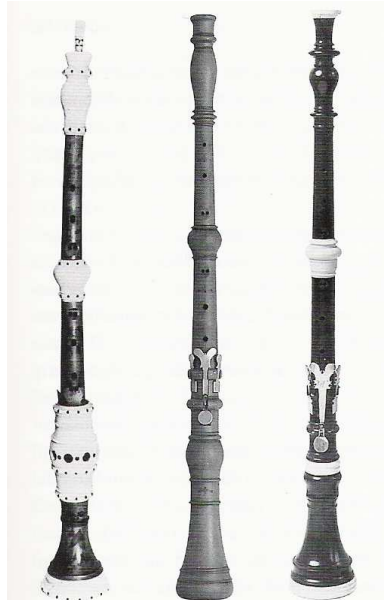


Abb.3: Oboentyp A1, A2 und A3 (von links nach rechts)¹

Typ B:

Dieser Typ tritt ab 1730 – 1740 in Erscheinung und war in Frankreich, Holland und England in Gebrauch. Aufgrund nur weniger Darstellungen und Originalinstrumente ist dieser Typ schwierig zu datieren.

Typ C:

Oboen dieses Typs werden gemeinhin als „straight-top“ – Oboen bezeichnet, da das Kopfstück dieser Oboen in leicht konischer Form gerade ausgebildet wurde. Erste Modelle dieses Typs sind ab 1709 aus Italien bekannt. Ab 1740 wurde dieses Modell auch in England hergestellt und war dort bis ins 19. Jahrhundert hinein in Gebrauch und populär.

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 45.

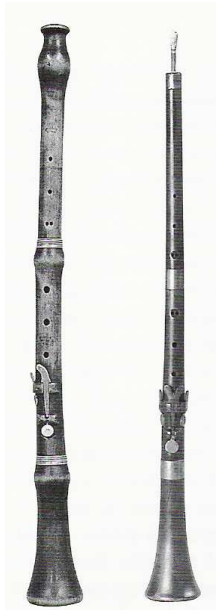


Abb.4. Oboentyp B und C („straight-top“)¹

Typ D:

Mit den D –Typen wurde eine Standardform der Oboe geschaffen, mit der anfangs des 19. Jahrhunderts intensiv durch die Hinzufügung zusätzlicher Klappen experimentiert wurde.²

Typ D1:

Dieser Typ vereint Elemente der Typen A2 und D2 und wurde ab ca. 1730 bis ins 19. Jahrhundert in ganz Europa hergestellt.

Typ D2:

Als heute typische „klassische Oboe“ angesehen, symbolisiert dieser Typ eine ganze Stilepoche. Ab 1770 war dieser Typ dominant, und er ist auf Abbildungen von 1770 bis 1828 zu sehen.

Typ D3:

Es gibt nur wenig Unterschiede zwischen den Typen D2 und D3. Die heute erhaltenen Instrumente sind von 1760 bis 1790 datiert.

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 45.

² Siehe dazu: Kreyenbühl: Vogt und Milton: Keyword.

Typ E:

Dieser Typ wurde vor allem in frankophonen Ländern ab der ersten Hälfte bis Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt. Oboen dieses Typs stammen wahrscheinlich direkt von Typ B ab.

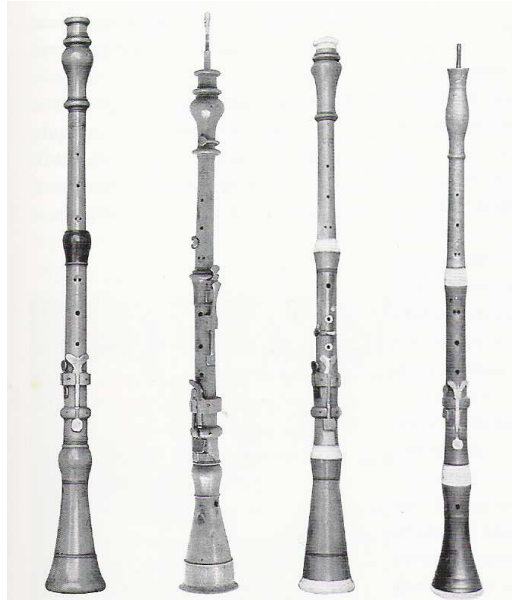


Abb.5: Oboentypen D1, D2, D3 und E (von links nach rechts)¹

Aus dieser Einteilung der Oboentypen können gewisse instrumentale Vorlieben für bestimmte Zeitabschnitte definiert werden.

1670 – 1730: Typen A1, A2, A3 und C (C nur in Italien)

1730 – 1760: Typen B, C, D1, E

1760 – 1800: Typen D1, D2, D3, E und teilweise C

Die nachfolgende Untersuchung der Methoden für Oboe wird sich nach dieser Einteilung orientieren. Allerdings ist dort die Anhäufung von Methoden in einem bestimmten Zeitraum das ausschlaggebende Kriterium für deren Einteilung. Die populären Instrumententypen in den jeweiligen Zeiträumen der Methoden fließen dabei aber selbstverständlich in die Untersuchung mit ein, da die Veränderung der Bohrungen und damit verbunden der verwendeten Oboenrohre Auswirkungen auf die jeweiligen Methoden hat.

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 45.

1.5 Oboenrohre

Das Doppelrohrblatt (oder Oboenrohr und im Folgenden der Einfachheit halber oboistisch „Rohr“ genannt) ist das Herz der Oboe. Der Klang und die technischen Eigenschaften jedes noch so guten Instruments und die Fähigkeiten der besten Oboisten hingen damals wie heute wesentlich von einem guten Rohr ab. Dies bestätigt auch Johann Joachim Quantz:

„Was den Ton auf diesen beyden Instrumenten [Oboe und Fagott, Anm. d. A.] anbetrifft: so kömmt dabey vieles auf ein gut Rohr an; ob solches von gutem und reifem Holze gemacht ist; ob es sein gehöriges Gewölbe hat; ob es weder zu breit noch zu schmal, weder zu lang noch zu kurz ist; ob es weder zu dicke noch zu dünne geschabet worden.“¹

Das Rohr als zentraler Bestandteil des Oboenspiels und die damit verbundene Ansatztechnik werden in der folgenden Untersuchung der Methoden für Oboe eine wesentliche Rolle spielen. Die wichtigsten Erkenntnisse der Forschung seien deshalb bereits hier wiedergegeben.

Beim Rohr spielen neben den Ausmassen der Hülse, auf die das Holz aufgebunden wird, die Masse des Rohrs (Breite und Länge), die Wölbung, bzw. der Durchmesser des Holzes, dessen Qualität, die Holzdicke und die Schabung des Rohrs eine elementare Rolle. Bruchteile eines Millimeters haben hierbei extreme Auswirkungen auf die Intonation, Ansprache, Klangfarbe und Tonhöhe. Zudem können auf Oboen einzelne Töne mittels des Luftdrucks und des Ansatzes bis zu 40 Cent verändert werden:

„Not only do different players produce different pitches, but the same player and instrument can produce different pitches by using reeds of different dimensions.“²

Die Flexibilität des Rohres ist für das Spiel auf der Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts zum Ausgleich der klanglich und intonatorisch sehr heterogenen Eigenschaften dieser Instrumente von immanenter Wichtigkeit. Die später im Lauf des 19. Jahrhunderts entwickelte Klappenmechanik für Oboen ebnete diese Ungleichheiten aus und erübrigte die stets notwendigen Korrekturen mittels des Ansatzes. Die Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts erfordern vom Spieler jedoch eine viel grössere Flexibilität bezüglich des Ansatzes und der Luftführung, als dies die klanglich und intonatorisch homogenen modernen Instrumente des 20. und 21. Jahrhunderts tun. Diese Komplexität der oboistischen Ansatztechnik und der

¹ Quantz: Versuch S. 72.

² Burgess/Haynes: Oboe S 49.

Luftführung muss gerade in Hinblick auf die nachfolgende Untersuchung stets vor Augen gehalten werden.

Als ob nicht bereits genug Schwierigkeiten für die historische Rekonstruktion von Rohren vorhanden wären, hat sich der Rohrbau parallel zu den Entwicklungen der Instrumente im Lauf der Zeit immer wieder verändert. Analog zu den immer engeren Bohrungen der Instrumente wurden auch die Rohre immer schmaler. Diese Tatsache macht die Forschung auf diesem Gebiet noch um ein Vielfaches komplizierter. Originale Rohre haben nur sehr wenige und in schlechtem Zustand bis heute überlebt, und überlieferte zuverlässige Massangaben sind erst ab 1800 vorhanden.¹ Als einzige verlässliche Ausnahme kann das Talbot-Manuskript (1692/95) genannt werden.² James Talbot überliefert darin präzise Massangaben, die in der Praxis verwendet werden können; allerdings beschränken sich diese Rohrmasse lediglich auf Instrumententypen des späten 17. Jahrhunderts. Weitere Anhaltspunkte können historische Abbildungen von Rohren vermitteln. Genaue Abmessungen von Abbildungen haben diesbezüglich zu einigen spekulativen Ergebnissen geführt – bezüglich der Zuverlässigkeit dieser Daten ist allerdings Vorsicht geboten, da von den Abbildungen kaum Massstabstreue verlangt werden kann.³ Gerade der Mangel an Bauanleitungen und Massangaben erstaunt. Gemessen an der immensen Wichtigkeit des Rohrs wäre zu erwarten, dass diese elementaren Daten weitergegeben und der Nachwelt überliefert wurden. Mit diesem Anspruch sind allerdings drei grundsätzliche Hindernisse verbunden:

1. Das Rohr wurde als Bestandteil des Instruments betrachtet und dessen Masse wie die Baumasse der Instrumente von den Werkstätten als Berufsgeheimnis verwahrt. Es ist nämlich durchaus anzunehmen, dass viele Oboisten des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Rohre nicht selber hergestellt, sondern in Werkstätten gekauft haben. Dies bezeugt auch ein unscheinbarer Nebensatz in einer anonymen englischen Methode von 1770:

„When you have procured a good Hautboy and also a good Reed for on them greatly depends the ease of Playing, blowing in Tune, and the sweetness of Tone; [...].“⁴

Hier scheint es also selbstverständlich, dass der Leser ein spielfertiges Rohr gekauft hat.

¹ Siehe dazu: Warner: Two Late Eighteenth-Century Instructions und Piguet: Die Oboe im 18. Jahrhundert S. 91-95.

² Burgess: Methodes et Traités GB S. 9-17.

³ Siehe dazu: Piguet: Die Oboe im 18. Jahrhundert S. 91-95 und Haynes: Eloquent Oboe S. 99 – 120. Bruce Haynes hat sämtliche verfügbaren Daten zu den Abmessungen gesammelt und aufgelistet. Die Unterschiedlichkeit der Abmessungen von Haynes ist frappant. Sie variieren beispielsweise in der Abmessung des oberen Endes des Rohrs um bis zu 9mm!

⁴ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 200. Vgl. auch Kapitel 5.2.1.

2. Heute ist es unter professionellen Oboisten Brauch, dass ein jeder seine eigenen, auf sich selber abgestimmten Rohre herstellt. Dies war sicher auch im 17. und 18. Jahrhundert der Fall. Dass solche persönlichen und mit gewissem Stolz verbundenen Daten nicht publik gemacht und nur den eigenen Schülern weitergegeben wurden, ist verständlich. Dies ist, allen technischen und kommunikativen Errungenschaften des 20. und 21. Jahrhunderts zum Trotz, auch heute noch der Fall.

3. Wie bereits ersichtlich wurde, handelt es sich beim Rohrbau um ein sehr komplexes Phänomen. Genaue Abmessungen werden heute mit hochpräzisen Instrumenten gemacht. Allein diese Tatsache bestätigt die erwähnte Komplexität, und es ist vermessend, solch präzise Daten von den verfügbaren Mitteln des 17. und 18. Jahrhunderts zu erwarten.

Die heute verwendete Rohrmasse für verschiedene Oboentypen des 17. und 18. Jahrhunderts beruhen deshalb vor allem auf praktischen Erfahrungswerten. Verglichen mit den oben erwähnten und zum Teil spekulativen historischen Rohrmassen werden heute in der Praxis eher Rohrmassen benutzt, die mehr zur „klassischen“ Oboe hin tendieren.¹ Ob diese Masse und damit die Ansprache und Intonation den Gepflogenheiten des 17. und 18. Jahrhunderts entsprechen, kann nur vermutet werden.

1.6 Die Variantinstrumente: Oboe d'amore und die Vorläufer des Englischhorns

Die Oboe d'amore in A (im 18. Jahrhundert öfter „hautbois d'amour“ genannt) ist, trotz ihres Namens, eine deutsche Erscheinung und eng mit den Namen Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann verbunden. Das Repertoire für Oboe d'amore stammt dementsprechend auch fast ausschliesslich aus Deutschland. Französische Stücke für Oboe d'amore sind nicht vorhanden, und in der englischen Musikwelt war dieses Instrument nur in sehr seltenen Ausnahmefällen zu hören.²

Englischhörner in F waren im 17. und früheren 18. Jahrhundert unter diesem Namen unbekannt. Das heutige Instrument hat seine Ursprünge in der „Taille“ und der „Oboe da caccia“. Die Taille war eine „tiefe Oboe“, die eine Quinte unter der „normalen“ Sopran – Oboe stand. Sie war kein Soloinstrument, sondern erfüllte die Funktion des Tenors in Oboenensembles. Die „Oboe da caccia“ war eine Sonderform der Taille. Das Instrument hatte viele Namen und ist heute wahrscheinlich bekannter, als es im 17. und 18. Jahrhundert effektiv war. Dieser Bekanntheitsgrad der Oboe da caccia ist vor allem Johann Sebastian

¹ Mündliche Information von Martin Stadler (Konstanz) und eigene Abmessungen des Autors.

² Haynes: Eloquent Oboe S. 367ff.

Bach zu verdanken, der dieses Instrument häufig eingesetzt hat und dem fast ausschliesslich die gesamte Sololiteratur für dieses Instrument aus dem 18. Jahrhundert zu verdanken ist. Die ausserordentliche äussere Form des Instruments führte zu dessen Namen: als gebogene Oboe mit einem Horn-ähnlichen Schallbecher aus Metall glich es einem Jagdhorn (der Klang der Oboe da caccia ist ironischerweise allerdings sehr weich und warm). Ab 1750 wurden die Abkömmlinge von Oboe da caccia und Taille „vox humana“ oder „Englischhorn“ genannt.¹ Die Legenden über die Entstehung des Namens „Englischhorn“ für die späteren Weiterentwicklungen von Taille und Oboe da caccia sind vielfältig. Am plausibelsten ist hierbei die Erklärung eines französischen Missverständnisses: Aufgrund der Form (gebogen und Horn-ähnlich) könnte das Instrument in Frankreich „Cor angé“ genannt worden sein. Aus „cor angé“ lässt sich leicht „cor anglais“ herleiten, da „angé“ und „anglais“ fast identisch ausgesprochen werden. Damit war der heute nach wie vor irreführende Name geboren.

Das Englischhorn war Ende des 18. Jahrhunderts der alleinige Vertreter einer Tenoroboe in f und behielt seine gebogene oder abgewinkelte Form bei. Es wurde vor allem in Deutschland (durch Christoph Willibald Gluck, Joseph und Michael Haydn, Ludwig van Beethoven u.a.) und Österreich eingesetzt. In Frankreich und England waren Englischhörner im 18. Jahrhundert nicht verbreitet (Gluck musste beispielsweise in seiner Pariser Version von „Orfée“ die Englischhornstimmen mit Klarinetten besetzen²). Erst Persönlichkeiten wie Frédéric Chalou und vor allem Gustave Vogt kultivierten ab 1808 das Englischhorn auch in Frankreich.³

Die Oboe d'amore und die Frühformen des Englischhorns sind nicht Bestandteil der Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts – keine einzige der untersuchten Methoden setzt sich mit diesen Variantinstrumenten auseinander.

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 378-383.

² Burgess/Haynes: Oboe S. 99f.

³ Burgess/Haynes: Oboe S. 100. Siehe dazu auch: Kreyenbühl: Vogt und Burgess: Premier oboist.

2. Orchester-, Konzert- und Kammermusikliteratur für Oboe bis 1800

Johann Philipp Eisel erwähnt 1738 die Oboe als erstaunlich vielfältig einsetzbares Instrument:

„Das Hautbois, Italiänisch Oboe, ist ein blasendes Instrument, welches von den Franzosen zu uns Deutschen kommen, und an statt die teutschen Schalmeyen getreten: Es ist dieses gleichsam redende Instrument, wenn es wohl tractiret wird, eines der angenehmsten unter allen, und das der menschlichen Stimme wohl am nächsten tritt. [...] Man bedienet sich dessen im Felde, in der Oper, in lustigen Compagnien und auch in der Kirchen.“¹

Gerade im Hinblick auf die nachfolgende Untersuchung der Methoden für Oboe ist diese Vielfalt der Verwendung interessant. Da den Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts oft zahlreiche Musik- und Übungsbeispiele (oft verschiedene kurze Stücke) angefügt sind, ist es für das Verständnis dieser Stücke und deren Beurteilung erforderlich, einen Überblick über die Literatur für Oboe in den entsprechenden Zeiträumen zu gewinnen. In den folgenden Abschnitten wird deshalb in einem kurzen Überblick die Literatur für Oboe erläutert. Dieses Kapitel muss sehr knapp gehalten werden, da ein detaillierter Überblick den Umfang dieser Einführung bei weitem sprengen würde.

2.1 Orchesterliteratur

Wie bereits erwähnt, wurden am französischen Hof Bläser aus den bestehenden Gruppierungen bei Bedarf und „ad libitum“ als Verstärkung zu den Streichorchestern für Bühnen- oder Instrumentalwerke hinzugezogen. Als „Verstärkung“ im weitesten Sinne ist der orchestrale Einsatz von Oboen auch zu verstehen. Der Einsatz der Oboe in Bühnenwerken wie „Ballet de Cour“, „Comédie Ballet“, „Tragédie lyrique“, „Opéra Ballet“ und im späteren 18. Jahrhundert „Opéra Comique“ und „Grand Opéra“ ist dabei mit den Einsätzen in Instrumentalstücken wie „Suiten“ und verschiedenen „symphonies“ weitgehend identisch.

In den französischen Bühnenwerken bis 1770 trat die Oboe am häufigsten colla parte mit den Streichern in Erscheinung. Daneben war auch das Wechselspiel zwischen dem fünfstimmigen Streicherensemble mit den Holzbläsern colla parte und einem nur aus Bläsern bestehenden Ensemble häufig. In den Bühnenwerken und vor allem den „Tragédies lyriques“ gehörten die Einleitung einer Szene, ihre innere Gliederung und die Überleitung von einer Szene zur nächsten zu den hauptsächlichen Aufgaben des vollbesetzten Orchesters. Der Begleitung des

¹ Eisel: Musicus S. 96f.

Gesangs blieb der reine Streicherklang vorbehalten, während Trios und Ritornelle („ritournelles“) oft nur von Oboen oder Flöten gespielt wurden. Die Kombination von Flöte und Oboe war eher selten, da die Flötisten meistens Oboe spielten und umgekehrt. Bei Grossbesetzungen mit vielen Holzbläsern war diese Kombination aber denkbar. Bis ungefähr 1770 waren französische Opernorchester mit fünf Oboen und Flöten, teilweise sogar mit bis zu acht Oboen besetzt.

Der Einsatz der jeweiligen Holzblasinstrumente war seit Lully und über dessen Tod 1687 hinaus eng mit dem Bühnengeschehen verbunden. So wurden die Flöten mit den Stichworten Liebe, Frieden, Geborgenheit und Stille verbunden, während die Oboen zum Ausdruck von pastoralen oder kriegerischen Szenen („bruit de guerre“) und bei Stichworten wie Friede, Unbeschwertheit, Liebe, ländliches Leben, Schäferleben und idyllische Natur verwendet wurden.¹ (Es ist klar ersichtlich, dass sich die assoziativen Einsätze von Flöte und Oboe überschneiden – verbindliche Anweisungen und Regeln existierten diesbezüglich nicht.) Die Verstärkung der Streicher durch Oboen und Fagotte war hingegen gegenüber dem Bühnengeschehen indifferent, da die Besetzung mit Bläsern hier eine rein dynamische (Register-)Funktion erfüllte. Dies zeigt sich beispielsweise deutlich bei Chorpartien: Der Chor wird nur durch die Streicher begleitet, während in den rein instrumentalen Zwischenspielen die Bläser hinzutreten.

Auch die programmatische Verwendung von instrumentalen Zwischenspielen in den Bühnenwerken durch Jean-Philippe Rameau seit Mitte des 18. Jahrhunderts änderte an der Verwendung der Oboe wenig. Allerdings lotete Rameau die Grenzen des Instruments durch äusserst schwierige Passagen bei der Verdoppelung der Streicher und zum Teil auch für die Oboe schwierige Tonarten aus. Zudem existieren von Rameau einige für die damalige Zeit in Frankreich sehr rare kurze Obligatopartien in Arien für eine oder zwei Oboen. Die standardisierten Instrumentierungen wurden von Rameaus Zeitgenossen wie beispielsweise Joseph Pignolet de Montclair oder Jean-Marie Leclair übernommen.² Auch in der geistlichen Musik wurde die Oboe stereotyp wie in der weltlichen Musik eingesetzt.

Während sich überall im übrigen Europa durch den Einfluss Mannheims rasch die standardisierte Orchesterbesetzung mit zwei Oboen durchsetzte, erfolgte diese Umstellung des Orchesterapparats in Frankreich mit zeitlicher Verzögerung. Noch 1774 bestand das Orchester des „Concert spirituel“³ aus jeweils zwölf ersten und zweiten Violinen, vier Violas, zwölf Violoncelli, vier Kontrabässen, zwei Flöten, *drei Oboen*, zwei Klarinetten, vier

¹ Eppelsheimer: Orchester S. 207-214.

² Siehe weiterführend: Sadler: Rameau S. 54ff.

³ eine von Anne Philidor begründeten Konzertreihe in Paris, vgl. dazu MGG: Frankreich Sp. 728ff.

Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und Pauken.¹ Mit zunehmendem Einfluss der „Wiener Klassiker“ Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und anderen setzte sich allerdings auch in Frankreich die Orchesterbesetzung mit doppelten Holzbläsern durch. Hierbei waren auch die französischen Symphonien von François-Joseph Gossec, Franz Beck, Henri Joseph Rigel und anderen von Bedeutung und einflussreich.

Die Klarinette begann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr und mehr (bereits ansatzweise durch Rameau in „Zoroastre“ 1749 und schliesslich vor allem durch Christoph Willibald Gluck in seiner französischen Fassung von „Alceste“ 1776) das ursprüngliche Terrain der Oboe einzunehmen. Pastorale Szenen wurden nun verbreitet auch mit Klarinetten und Violas statt Oboen besetzt. Es begann sich, wiederum vor allem durch Gluck, eine neue Tendenz anzubahnen: mit Haltetönen, Seufzermotiven und Echomotiven in Arien wurde begonnen, die Oboe für traurige, schmerz erfüllte oder flehende Affekte einzusetzen. Eine Tendenz, die schon sehr bald zur Norm erhoben wurde.² Die Oboe erhielt also bezüglich ihrer Verwendung im Orchester neben ihren bisherigen stereotypen Einsätzen pastoralen Ausdrucks ein komplett neues expressives Ausdrucksfeld. Dieses neue Ausdrucksfeld wurde von den bautechnischen Veränderungen der Oboe direkt begünstigt, andererseits trieb es die bautechnischen Veränderungen auch an (vgl. dazu Kapitel 1.3).

Die ursprünglich französische Verwendung von Oboenduetten und -trios in Menuetten hat sich vom 17. bis ins späte 18. Jahrhundert weitgehend gehalten. In verschiedenen Menuettsätzen des späteren 18. Jahrhunderts sind diese Triobesetzungen mit zwei Oboen und Fagott häufig anzutreffen.

Die Verwendung der Oboe in englischen Bühnenwerken („Masque“, „Ballad Opera“, Schauspielmusiken und „Semioper“) ist Ende des 17. Jahrhunderts mit der französischen vergleichbar. Allerdings wurde die Oboe in Henry Purcells Bühnenwerken – anders als in Frankreich – vereinzelt auch als Obligatostimme in Sopranarien benutzt (in „Come, ye sons of art, away“ 1694 oder „The Indian Queen“ 1695), und Purcells Oden beinhalten eine beträchtliche Anzahl Solostellen für Oboe. Ansonsten können die Einsatzgebiete der Oboe aber im späteren 17. Jahrhundert mit den französischen verglichen werden. John Banister bestätigt in seiner Methode von 1695 sogar das französische assoziative Paradoxon der Oboe:

¹ MGG: Frankreich Sp. 730.

² Vgl. beispielhaft: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr.3 „Eroica“, zweiter Satz „Marcia funebre“ / Siehe weiterführend: Angermüller: Reformideen, und Miller: Gluck.

„For besides its Inimitable charming Sweetness of Sound (when well play'd upon) it is also Majestical and Stately, and not much Inferiour to the Trumpet.“¹

Die stilistischen Vorlieben Purcells und seiner Zeitgenossen tendierten allerdings bereits viel mehr zur italienischen als zur französischen Musik, was sich in deutlich italienisch orientierten Kompositionen, etwa den Triosonaten von Henry Purcell äusserte. Ein Stilgemisch mit deutlichen Tendenzen war die Folge. Die Obligatobegleitungen durch Oboen in den Arien Purcells waren diesbezüglich der Anfang einer stilistischen Abnabelung von Frankreich, die nach ersten Aufführungen italienischer Opern 1705 endgültig mit der Ankunft Georg Friedrich Händels 1711 in London vollzogen wurde. In seinen Opern verwendete Händel bis 1721 die Oboe sehr oft als Obligatobegleitung in Arien. So enthält „Teseo“ (UA 1712) beispielsweise sechs obligate Oboensolos in Sopranarien.² Neben der solistischen Verwendung in Opern wurde die Oboe auch in verschiedenen Concerti grossi mit Solostellen bedacht. Grosse Feiluftproduktionen wie die „Feuerwerksmusik“ oder die „Wassermusik“ benötigten zudem eine grosse Anzahl Oboisten (mindestens 24) und wurden teilweise bis 1760 weiterhin aufgeführt. Diese englischen Verwendungen der Oboe weichen grundsätzlich von der französischen ab und demonstrieren die stilistische Abspaltung von Frankreich zu Gunsten des italienischen Stils ab 1700. Die Konservativität des französischen Stils führte zunehmend zu massgeblichen Unterschieden zwischen der französischen und englischen Musikwelt. Johann Joachim Quantz beschreibt dies treffend:

„Da aber seit Lullys Tode, der Geschmack in der Musik, wie jedermann bekannt ist, bey den Italiänern sich immer so merklich geändert hat; bey den Franzosen hingegen immer eben derselbe geblieben ist: so hat sich auch der Unterschied zwischen beyden, seit dieser Zeit, erst recht immer mehr und mehr gezeigt.“³

Diese Unterschiede betreffen allerdings viel mehr die Konzert- und Kammermusikliteratur und können bezüglich der Orchesterliteratur auf Einzelheiten beschränkt werden. So liegen neben den erwähnten solistischen Einsätzen die für die Oboe wesentlichen Unterschiede vor allem in den verwendeten Gattungen (in Frankreich dominierte die Suite alle Instrumentalgattungen für Orchester) und in der für die jeweiligen Stile eigentümlichen Verzierungspraxis. Diese Unterschiede und das Spannungsfeld zwischen italienischem und französischem Stil werden in der nachfolgenden Untersuchung der Methoden, die als Spiegel der jeweiligen Musiktradition angesehen werden können, erkennbar sein.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 20, vgl. Kapitel 4.2.2.

² Haynes: *Eloquent Oboe* S. 342.

³ Quantz: *Versuch* S. 307f.

Bezüglich der Entwicklung des englischen Orchesterapparats im späteren 18. Jahrhundert sind die Zustände mit den französischen zu vergleichen. Die Musik von Komponisten wie Johann Christian Bach und Joseph Haydn und deren Erfolg trug im Sinne der „Wiener Klassik“ ihren Teil zur Veränderung der Besetzungen in England bei.

Auch die Oboenensembles waren im Lauf des 18. Jahrhunderts Veränderungen unterworfen. Während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren die Ensembles überall in Europa vorhanden und gehörten zum musikalischen Etat jedes Hofes oder jeder Stadt:

„Hautboy bands were first used in armies, but were soon adopted in civilian settings. They were sponsored by regimental officers, city governments, and virtually any aristocrat who maintained a court. Court bands provided all the daily music other than the actual concerts played by the Capelle: Tafelmusik, ceremonies, processions, weddings, dances and so on.“¹

Die Besetzungen der Ensembles waren sehr unterschiedlich und variierten zwischen drei bis acht Mitgliedern. Üblicherweise waren die Stücke für Oboenensembles standardisiert vier- oder fünfstimmig gesetzt. Über die Literatur dieser Ensembles ist allerdings wenig bekannt, da die Oboisten meistens auswendig spielten:

„Hautboy bands played marches, dance suites, processions, funeral music, calls and fanfares for the hunt, and so on. Music of this kind was often played by heart and little of it was written down, so what remains on paper is therefore probably a fraction of what was once played. Despite this, over 500 band pieces are known to survive, about a third of them written between 1670 and c.1710, and most of the rest between c.1710 and c.1740. [...] Very few pieces for bands of double-reeds appeared after about 1740, reflecting the changing fashions in the instrumentation of wind bands during the eighteenth century.“²

Die „changing fashions“ des 18. Jahrhunderts äusserten sich vor allem in der zunehmenden Popularität des Streichquartetts und des Bläserquintetts. Diese und andere neue Besetzungen kammermusikalischer Ensembles verdrängten die Oboenensembles definitiv. Die Popularität der Klarinette und des Horns trugen zusätzlich dazu bei, dass sich aus den früheren Oboenensembles mit der Ersetzung von Mittelstimmen durch Klarinetten und Hörner bald standardisierte Besetzungen von Bläserquartetten, –quintetten und –oktetten bildeten.³ Ganz ausgeschlossen wurde die Oboe aus der Militärmusik: Die Verwendung der Oboe in der Militärmusik endete europaweit endgültig um 1780. Hörner, Klarinetten und Fagotte ersetzen hier die bisher weitflächig vertretenen Oboen. Diese Besetzungsänderungen hatten vor allem

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 77. Siehe dazu auch: Page: The hautboy in London.

² Burgess/Haynes: Oboe S. 77f. Siehe dazu auch weiterführend: Haynes: Eloquent Oboe S. 158-168.

³ Siehe dazu auch: Page: The hautboy in London S. 359f.

für die in England tätigen Oboisten Folgen, während die Assoziation mit Militärmusik die Oboe allerdings weiterhin begleitete:

„One of the oboe’s most long-standing roles in English musical life was that of the primary treble instrument in the military band, [...]. [...] Oboists were not necessarily thrown out of work by this change, however, they probably just added clarinet playing to their other duties. [...] That the oboe maintained close associations with the army throughout this period is apparent from the number of military marches that appear in contemporary oboe tutors.“¹

Der intensive solistische Einsatz der Oboe innerhalb des Orchesterapparats, wie er durch deutsche Komponisten wie Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann vollzogen wurde, lässt sich in diesem Ausmass weder in Frankreich noch in England feststellen.

Ab 1750 und in der so genannten „Wiener Klassik“ ist die Funktion der Oboe innerhalb des Orchesters mit dem systematischen Einsatz als Klangfarbe und verstärkende Füllstimme in ausgehaltenen Akkorden eher unbedeutend. Während die Oboenstimmen immer anspruchsloser wurden, erhielten die Streicherstimmen immer komplexere Figurationen, mit welchen die Oboen colla parte nicht hätten mithalten können. Falls den Oboen innerhalb des Orchesters melodisches Material zugesprochen wurde, geschah dies nun unter solistischer Verwendung der Oboe. Eine viel bedeutendere Rolle nahmen hier nun, wie auch schon anfangs des 18. Jahrhunderts, die mit einem gewissen Exhibitionismus verbundenen Solokonzerte ein.

2.2 Koncertliteratur

Mit der europaweiten Ausbreitung der Oboe Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte sich parallel in ganz Europa ein umfangreiches Solorepertoire für Oboe. So sind heute alleine aus dem 18. Jahrhundert über 800 Solokonzerte für Oboe und Streicher bekannt.² Während England mit diesen Entwicklungen Schritt hielt, blieb Frankreich als Ursprungsland der Oboe erstaunlicherweise von dieser Fülle an Kompositionen des 18. Jahrhunderts („*the oboe’s golden age of repertoire*“³) weitgehend unberührt:

„The first solos specifically for the traverso and violin appeared in 1702 and 1704, but a repertoire for hautboy never developed in France. What the hautboy played were the

¹ Page: The hautboy in London S. 359.

² Vgl. Haynes: Eloquent Oboe S. 282.

³ Burgess/Haynes: Oboe S. 62.

magnificent pieces for unspecified treble instruments that began to be published in the 1690s.”¹

Die Fülle an Oboenkonzerten, Doppel- und Tripelkonzerten sowie konzertanten Sinfonien kann zeitlich und geografisch eingegrenzt werden. Der Grossteil aller Konzerte vor 1760 stammte aus Italien oder Deutschland, verbreitete sich aber in ganz Europa. Der italienische stilistische Einfluss erreichte im Solokonzert einen Höhepunkt, womit die stilistischen Unterschiede zwischen Frankreich und Italien, bzw. England hier einmal mehr deutlich erkennbar werden. Die französische „Holzbläserphilosophie“ unterschied sich in wesentlichen Punkten von der italienischen:

„Modelling their solos on vocal lines, woodwind players fashioned solos that were simple graceful and dignified. ‚A French singer’s virtuosity was demonstrated by smoothness of style, sweetness of tone, elegance of phrasing and clarity of diction, rather than by vocal pyrotechnics’, as Raynor put it. [...] The ‚speaking’ style of French music contrasted in many ways with the more ‚singing’ quality typical of pieces in the Italian style.”²

Auf die Oboe übertragen lagen die französischen Schwerpunkte in der Klarheit der Artikulation und Diktion und in der Präzision der Fingerarbeit bei der Ausführung französischer Verzierungen (eine gute Finger- und Atemtechnik war und ist hierfür unverzichtbar). Die stilistischen Unterschiede sind gerade im Konzertrepertoire aufgrund der Herkunft der Solokonzerte sehr deutlich zu spüren. Diesbezüglich tendiert man allerdings gerne dazu, wie oben erkennbar wurde, schwarz-weiß zu malen. Dass eine teilweise Vermischung und gegenseitige stilistische Beeinflussung ansatzweise bereits in Frankreich unter der Regentschaft von Louis XIV und intensiver nach dessen Tod stattgefunden hat, wird gerne ausser Acht gelassen (als Beispiele geglückter „Stilvermischung in Ansätzen“ seien hier die „Concerts royaux“ (1722), die „Goûts-réunis ou nouveaux concerts“ (1724) oder die vier „Nations“ (1726) von Francois Couperin angeführt, die französische und italienische Stilelemente zu verbinden versuchen)³. Solche Vermischungen wurden durch das Mitte des 18. Jahrhunderts immer populärer werdende reisende Virtuositum und die damit verbundene Konfrontation Frankreichs mit italienisch geprägten Concertos zusätzlich angetrieben.

Mit der Entwicklung des Solokonzerts als Plattform für virtuose Höchstleistungen und den stilistischen Veränderungen im Sinne der „Wiener Klassik“ ab Mitte des 18. Jahrhunderts

¹ Burgess/Haynes: Oboe S. 60. Solche Stücke wurden als „en symphonie“ bezeichnet. Siehe dazu Kapitel 2.3.

² Burgess/Haynes: Oboe S.63.

³ Vgl. dazu: Brown: Departures from Lullian Convention S. 74ff. und zu den Streitschriften zwischen „Italienern“ (Francois Ragueneau) und „Franzosen“ (Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville) in Frankreich: Seidel: Französische Musiktheorie S. 136-140.

verschoben sich sowohl die Anzahl der Solokonzerte als auch deren Herkunft. Mit der zunehmenden „Unterforderung“ im Orchester wurde das reisende Virtuosenensemble populär, und zahlreiche, vor allem italienische und teils auch deutsche und englische Oboenvirtuosen wie beispielsweise Alessandro und Carlo Besozzi, Ludwig August Lebrun oder Johann Christian Fischer¹ schrieben sich ihre eigenen Konzerte auf den Leib, während die Anzahl und Qualität der Konzerte im Lauf des späteren 18. Jahrhunderts stetig abnahmen. In England wurde die Spielweise der Oboe in den Jahren 1730 bis 1770 stark durch das reisende Virtuosenensemble beeinflusst, so zum Beispiel durch die Oboisten Giuseppe Sammartini und Christian Fischer.² Durch die solistischen Auftritte der Gebrüder Carlo und Antonio Besozzi 1735 in Paris³ wurde auch die französische Musikwelt wachgerüttelt und stark italienisch beeinflusst. Es mag wohl an der nicht immer hoch stehenden Qualität oder den für das heutige Publikum weitgehend unbekannten Komponisten (bzw. Oboisten) dieser Konzerte liegen, dass viele in Vergessenheit geraten sind.

Der Boom an Solokonzerten, verursacht durch die oben erwähnten reisenden Virtuosen, sowie auch die Abnahme der Anzahl der Solokonzerte gegen Ende des 18. Jahrhunderts kann tabellarisch deutlich sichtbar gemacht werden. Wiederum kann hier auf die verdienstvolle Arbeit von Bruce Haynes zurückgegriffen werden, der seit Jahren als Sammler und Bibliograph von Oboenliteratur tätig ist:⁴

1670 – 1700:	31 Solokonzerte
1700 – 1730:	215 Solokonzerte
1730 – 1760:	256 Solokonzerte
1760 – 1790:	307 Solokonzerte
1790 – 1820:	53 Solokonzerte

Die Abnahme der Solokonzerte im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert hängt direkt mit den technischen Veränderungen der Oboe in dieser Zeit und der Tatsache, dass die Oboe als Soloinstrument den technischen und klangästhetischen Anforderungen und Moden der „Romantik“ nicht standhalten konnte, zusammen. Im frühen 19. Jahrhundert musste sich die Oboe deshalb bereits wieder folgeschweren Änderungen, vor allem der Hinzufügung von

¹ Siehe dazu die komplette Auflistung aller in Europa tätigen Oboisten von 1680 bis 1760 in: Haynes: Eloquent Oboe S. 452-465.

² Vgl. Page: The Hautboy in London S. 359. Fischer übte zudem auch erheblichen Einfluss auf die Publikationen von neuen Methoden für Oboe aus, vgl. dazu Kapitel 4.2.1 und 4.2.3.

³ Haynes: Eloquent Oboe S. 396.

⁴ Siehe: Haynes: Oboe Solo und www.musicforoboe.net. Nachfolgende Tabelle nach Haynes: Eloquent Oboe S. 282.

neuen Klappen unterwerfen. Die Entwicklung der „romantischen“ Oboe kann in vielerlei Hinsicht als Reaktion auf die inzwischen veralteten Oboenmodelle des 18. Jahrhunderts gesehen werden: „[...] *the Romantic oboe was created in reaction to the principles of the eighteenth century, a kind of ‚negative image‘ of the hautboy*“¹.

2.3 Kammermusikliteratur

Das kammermusikalische Repertoire für Oboe bis 1800 ist mindestens genauso reichhaltig wie die Fülle an Solokonzerten.² Die üblichsten Gattungen sind Solosonaten, Solosuiten und Triosonaten mit basso continuo, Solosonaten und Fantasien ohne Bass, Duette und Trios ohne Bass, Obligatosolos für Oboe und Gesang mit basso continuo (die basso continuo – Stimme oft auch als Bearbeitung von Orchestersätzen), im späteren 18. Jahrhundert auch Oboenquartette, Oboenquintette, Bläserquartette, –quintette und –oktette. Bei dieser Fülle an Repertoire ist die Verwendung der Oboe allerdings sehr schwierig einzugrenzen, da die damals übliche Veröffentlichung kammermusikalischer Werke unter Angabe verschiedener möglicher Variantinstrumente eine Eingrenzung ausschliesslich für Oboe unmöglich macht.

Das „Offenlassen“ der genauen Instrumentation war auch in Frankreich stark verbreitet. Dabei spielt die französische Bezeichnung „en symphonie“, die unpräzise und ambivalente Nennung verschiedener möglicher Instrumente zur Ausführung des Stückes, eine bedeutende Rolle:

„If instruments of theses pieces were named at all in chamber music, the usual formula was the one in Anders’s and Grabu’s collections: ‚violins, flutes and hautboys‘. This generic approach, known as *en symphonie* instrumentation, was parallel to the familiar choices of various bass instruments to play the continuo; the hautboy would be one of the possible treble instruments.“³

Bei den „en symphonie“-Stücken konnte es sich um zwei bis fünfstimmige Stücke handeln. Die Aufteilung der einzelnen Stimmen auf entsprechende Instrumente wurde dabei den Interpreten überlassen (die im Kapitel 2.2 genannten Werke François Couperins, die eine Vermischung oder Gegenüberstellung der verschiedenen Nationalstile anstrebten, können zu solchen „en symphonie“ – Stücken gezählt werden). Diese französische Eigenart war auch in

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 451. Vgl. dazu auch: Kreyenbühl: Vogt.

² Vgl. Haynes: Oboe Solos (eine Zählung und Auflistung einzelner Werke mit Oboe in *solistischer* Besetzung. Aufgrund des Veröffentlichungsdatums (1988) ist diese Liste allerdings nicht mehr auf dem neusten Stand, aber dennoch brauchbar und lesenswert).

³ Burgess/Haynes: Oboe S. 60.

den übrigen Teilen Europas stark verbreitet – der Vertrieb von Musikalien wurde damit günstig angekurbelt. Die so generierte musikalische Vielfalt war beinahe grenzenlos und umfasste nahezu sämtliche kammermusikalischen Gattungen der Zeit.

Der auf gut zwei Oktaven beschränkte Ambitus der Oboe konnte und kann bei dieser Vielfalt allerdings hinderlich sein. Gerade bei eher flötistisch oder violinistisch orientierter Literatur stösst der Ambitus der Oboe schnell an seine Grenzen. Die nachfolgende Untersuchung der Methoden für Oboe wird aber auch zeigen, dass sowohl das Transponieren oder Einrichten einzelner Passagen oder einzelner Töne als auch die Transposition ganzer Stücke absolut üblich war und so diese Hindernisse leicht überwunden werden konnten. Diese bis ins späte 18. Jahrhundert üblichen Praktiken sind bereits sehr gut erforscht und dokumentiert – die hier gemachten Erkenntnisse stellen somit diesbezüglich keine Neuigkeiten dar.

Während bei den Konzerten für Oboe festgestellt wurde, dass der Grossteil aller Konzerte vor 1760 aus Italien oder Deutschland stammte, muss das kammermusikalische Repertoire diesbezüglich in einem europäischen Kontext gesehen werden. Deutschland und Italien waren als Exportländer zwar dominant, es entwickelte sich aber daneben sowohl in Frankreich als auch in England ein kammermusikalisches Repertoire.¹ Damit verbunden zeigen sich auch hier die stilistischen Unterschiede Frankreichs und Italiens, da das englische Kammermusikrepertoire ebenso wie das Konzertrepertoire massgebend italienisch beeinflusst war. Allerdings fand im französischen Kammermusikrepertoire als „Experimentierfeld“ eine Vermischung der Stile früher und intensiver statt, als dies im Konzertrepertoire der Fall war. Dies wurde bereits im Kapitel 2.2 (Vermischung und Gegenüberstellung der Nationalstile durch Francois Couperin) offenkundig. Während sich die französische Orchesterliteratur bis zur so genannten „Gluck’schen Opernreform“ weitgehend als immun gegen ausländische (bzw. italienische) stilistische Einflüsse zeigte, wurde diesen im Kammermusikrepertoire auch im Zuge politischer Veränderungen in Frankreich die Türen geöffnet:

„The 1720s saw great stylistic changes in music everywhere in Europe. In France, soon after Louis XV was crowned in 1722, there was a clear shift to a newer, lighter style of chamber music, in which suites gave way to ‘Italian’ sonatas.”²

Auch Johann Joachim Quantz bestätigt diese Aussage:

„In Italien sind meines Wissens niemals, weder französischen Opern öffentlich, noch Arien oder andere französische Singstücke insbesondere aufgeführt, noch weniger französische Sänger dahin berufen worden. In Frankreich hingegen hat man, zwar keine italiänische Oper

¹ Siehe: www.musicforoboe.net.

² Burgess/Haynes: Oboe S. 69.

öffentlich, doch aber italiänische Arien, Concerte, Trio, Solo, u. d. m. insbesondere aufgeführt; [...].¹

Eine gewisse musikalische Konservativität war in Frankreich allerdings immer vorhanden, weshalb stilistische Vermischungsversuche oft auch auf harten Boden fielen. Quantz wird nicht müde, diese Tatsache und die damit verbundene Favorisierung des italienischen bzw. vermischten „Geschmacks“ zu betonen:

„Der Franzosen ihre Sprache, Schriften, Poesie, Sitten, Gebräuche, Moden, und was sie sonst Gutes vorzubringen wissen, wird von den meisten europäischen Völkern, besonders aber von den Deutschen, geliebet: nur die Musik nicht mehr, wie ehemals; ausgenommen von einigen jungen Leuten, deren erste Ausflucht nach Frankreich geht, und die allda etwan ein Instrument zu spielen anfangen, die französische Musik aber bequemer zu spielen finden, als die italiänische.“²

Es sei hier bereits auf den äusserst interessanten Nebensatz Quantz' über die Musikausbildung in Frankreich hingewiesen. Darauf wird in der nachfolgenden Untersuchung zu den Methoden zurückzukommen sein.

Wie auch bei den Solokonzerten nahm der Umfang des kammermusikalischen Repertoires für Oboe im späteren 18. Jahrhundert europaweit ab und wurde den hausmusikalischen Moden und ästhetischen Vorlieben angepasst und entsprechend ersetzt. Dies geschah gegenüber den Solokonzerten bezüglich des Kammermusikrepertoires allerdings wesentlich früher, da um 1770 viele der ursprünglich sehr populären Gattungen wie Trio- und Solosonaten aus der Mode kamen. Während Duette ohne Bass und Solokonzerte immer noch beliebt waren (siehe Kapitel 2.2), nahm das Oboenquartett und -quintett den Platz der Trio- und Solosonaten ein. Das Oboenquartett von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 370) ist sicher das bekannteste seiner Gattung, es existieren daneben allerdings um die 100 weitere Oboenquartette.³ Deren Qualität ist sehr unterschiedlich, viele können mit Mozarts Quartett qualitativ aber durchaus mithalten. Auch diese Veränderungen des Repertoires unter dem Einfluss des Streichquartetts und der neuen Zusammensetzung von Bläserquartetten, -quintetten und -oktetten mit Klarinetten und Hörnern im späteren 18. Jahrhundert werden in den nachfolgenden Untersuchungen sichtbar werden.

¹ Quantz: Versuch S. 321.

² Quantz: Versuch S. 321f.

³ Vgl. Burgess/Haynes: Oboe S. 92.

3. Die französische „Méthode“ und der englische „Tutor“

Die Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts sind nur beschränkt mit den allseits bekannten Instrumental- und Gesangsmethoden des 19. Jahrhunderts zu vergleichen, weshalb sich einführende Bemerkungen aufdrängen.

Anfangs des 19. Jahrhunderts verlagerte sich das Zentrum der Oboenentwicklung und der Oboenmethodik Europas wieder nach Frankreich. Die daraus resultierende und heute bekannte und geschätzte französische Methodentradition des 19. Jahrhunderts folgte Lehrprinzipien, die nach der französischen Revolution und mit der Gründung des „Conservatoire“ in Paris entwickelt wurden (vgl. dazu Kapitel 6.1.2). Die früher entstandenen französischen und englischen Methoden des 17. und 18. Jahrhunderts verfolgten nun allerdings andere Ziele, hatten ein anderes Zielpublikum und dürfen nicht mit den Methoden des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden. Für das Verständnis dieser damals verbreitet auftretenden Lehrwerke müssen zuerst die Lehrer-Schüler-Verhältnisse der entsprechenden Zeit besprochen werden.

3.1 Lehr- und Lernmethoden im Instrumentalunterricht des 17. und 18. Jahrhunderts

Die wissenschaftliche Erforschung der Musikausbildung des 17. und 18. Jahrhunderts wurde von der Musikwissenschaft bis anhin vernachlässigt:

„Während die Musikwissenschaft mittlerweile Dokumente und Arbeiten zur Sozialgeschichte des Musikers in grosser Fülle zusammengetragen hat [...] sowie in zahlreichen Einzeldarstellungen über die musikalische Sozialgeschichte berichtet [...], fehlt es bislang fast vollständig an Arbeiten zu den pädagogischen Konzepten, zur Methodik und zur Praxis der Musikausbildung.“¹

Die nachfolgend zusammengefassten Aussagen verschiedener Autoren beruhen deshalb letztendlich auf Mutmassungen und fragen nicht gezielt nach pädagogischen Konzepten.

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass im 17. und 18. Jahrhundert die instrumentale Ausbildung traditionell in der althergebrachten Form von „Meister und Lehrling“ erfolgte. Der Lehrling oder Schüler *„ging zu einem bestimmten Meister, um bei ihm das ‚Handwerk‘ zu erlernen, dessen Art Musik zu machen“*². Die Ausbildung hatte hierbei einen gesamtheitlichen

¹ MGG: Musikausbildung Sp. 1016.

² Harnoncourt: Klangrede S.26.

Charakter, wobei es nicht nur um die Vermittlung von instrumentaltechnischen Fähigkeiten ging:

„Der Meister lehrt den Lehrling also seine Kunst, und zwar alle Aspekte seiner Kunst. Er lehrt ihn nicht nur, ein Instrument zu spielen oder zu singen, sondern auch, die Musik darzustellen. In diesem natürlichen Verhältnis gab es keine Probleme, der Wandel der Stile vollzog sich ja von Generation zu Generation schrittweise, sodass das Umlernen gar kein Umlernen war, sondern einfach ein organisches Wachsen und eine organische Veränderung.“¹

Von diesen „Meister und Schüler“ – Verhältnissen rührt auch die Tatsache, dass oboistische Positionen an europäischen Höfen oft von einzelnen Familien dominiert wurden (beispielsweise durch die allseits bekannte Familie Hotteterre in Frankreich). Die Fähigkeiten wurden hier von Vater zum Sohn oder Onkel zum Neffen weitergegeben und die Position am Hof an die Nachkommen vererbt.² Diese Unterrichtsform wurde auch im Instrumental- oder Theorieunterricht mit Amateuren, die sich den Unterricht finanziell leisten konnten, gepflegt.³ Daneben war es auch üblich, nach diesem Muster bei einem „Meister“ den Tanzunterricht, sei es auf privater oder öffentlicher Basis, in Einzel- oder Gruppenlektionen zu besuchen.⁴ In einzelnen Methoden findet man zum Teil klare Aufforderungen, sich einen fähigen Lehrer oder Meister zu suchen, obwohl die Methoden oft von sich behaupten, einen Lehrer ersetzen zu können. Äusserungen wie die nachfolgende sind daher selten:

„AVIS aux personnes qui veulent apprendre la musique. Il faut choisir un maître habile, et qui ait le talent de faire de bons écoliers; car les défauts que donne un maître peu habile, ne se rectifient presque jamais.“⁵

Ob in diesen Unterrichtsformen schriftliche Hilfsmittel im Sinne eines „Lehrmittels“ verwendet wurden, ist nicht bekannt.

Erst mit der bereits oben erwähnten französischen Revolution und der damit verbundenen Gründung des Pariser Conservatoire 1795 erlitt diese Lehrtradition diesbezüglich einen signifikanten Bruch:

„Das System dieses Conservatoire könnte man als politische Musikerziehung bezeichnen. [...] Die politische Nutzung der Kunst zur offensichtlichen oder unmerklichen

¹ Harnoncourt: Klangrede S. 26.

² Siehe dazu die komplette Auflistung aller in Europa tätigen Oboisten von 1680 bis 1760 in: Haynes: Eloquent Oboe S.452-465.

³ Vgl. Lescat: Méthodes et Traités S. 10 und New Grove: Conservatories S. 311f.

⁴ Vgl. Fink: Tanzunterricht S. 50-53.

⁵ Montclair, M. Pignolet de: „Nouvelle méthode...“ (1709), S.***, zitiert in: Lescat: Méthodes et Traités S. 124.

Indoktrinierung der Staatsbürger oder der Untertanen war natürlich von alters her bekannt; sie wurde nur in der Musik nie vorher so planmässig eingesetzt. Bei der französischen Methode, eine bis in die letzte Einzelheiten durchkonstruierte Vereinheitlichung des musikalischen Stils zu erzielen [sic], ging es darum, die Musik in das politische Gesamtkonzept zu integrieren: die Musik muss so einfach sein, dass sie von jedem verstanden werden kann [...], ob er nun gebildet ist oder nicht.“¹

Solche Lehranstalten für Musik haben ihre Wurzeln in den italienischen „Konservatorien“ in Form von Waisenhäusern, welche die italienische Opernwelt im 17. und 18. Jahrhundert mit jungen Sängern versorgten. Der gegenseitige Wettbewerb in den musikalischen Zentren wie Paris oder London führte schliesslich dazu, dass „Musikschulen“ im weitesten Sinne gegründet wurden, um die zunehmende Nachfrage an ausführenden Künstlern in gesellschaftlichen Zusammenkünften und Salons der gesellschaftlichen Oberschicht zu stillen. So wurden in Paris, London, Leipzig und anderen Städten Musiker geschult, um im musikalischen Leben der Bourgeoisie teilhaben zu können.²

Die durch die zunehmende Professionalisierung des Musikunterrichts gewachsene Nachfrage an Lehranstalten gegen Ende des 18. Jahrhunderts führte schliesslich auch dazu, dass Konservatorien wie das obgenannte und als späteres Vorbild für alle Lehranstalten geltende „Conservatoire National supérieur de musique et danse“ in Paris gegründet wurden. Das Conservatoire war die erste Anstalt, die eine klare Unterscheidung in der Ausbildung von professionellen Musikern und Amateurmusikern vollzog, und kann als Produkt der pädagogischen Reformen der französischen Revolution angesehen werden:

„The Conservatoire was the first truly modern institution of its kind, organized on a national basis, free from charitable aims and with an entirely secular, indeed anticlerical, background. As such it soon emerged as the model for all subsequent conservatories in the West.“³

Die führenden Lehranstalten für Musik, die nach dem Pariser Modell entstanden, wurden in der Folge in Brüssel (1813) und Liège (1826) gegründet.⁴

Auch in England dominierte die oben erwähnte „Meister-Schüler-Lehrtradition“ das 17. und 18. Jahrhundert. Die „Lehrzeit“ dauerte in England üblicherweise bis sieben Jahre, und während dieser Zeit war der „Lehrling“ eng an den Meister gebunden. Analog zur Gründung des Conservatoire in Paris wurde mit der Gründung der „Academy of Music“ in London 1822

¹ Harnoncourt: Klangrede S. 27.

² Vgl. New Grove: Conservatories S. 312.

³ New Grove: Conservatories S. 314.

⁴ Vgl. New Grove: Conservatories S. 315.

(ab 1830 „Royal Academy of Music“ genannt) auch in England dieses traditionelle Lehrsystem jäh unterbrochen.¹ Die Royal Academy hatte allerdings anders gelagerte Absichten:

„The main contribution of the London conservatories [...] lay in providing the world of amateur music and music teaching with coherent professional standards.“²

Die Royal Academy zielte in erster Linie darauf ab, Sänger und Instrumentalisten für das King's Theatre und Lehrpersonen für den privaten Musikunterricht der Londoner Oberschicht auszubilden.³ Diese Philosophie und somit generelle Förderung des gesellschaftlichen Musizierens in bürgerlichen Kreisen wird sich – unabhängig von der späteren Gründung der Royal Academy – bereits in den nachfolgenden Untersuchungen zu den englischen Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts zeigen.

Es ist ausserordentlich wichtig, dass die Methoden der nachfolgenden Untersuchung nicht im oben skizzierten akademischen Licht gesehen werden. Die Methoden stehen nämlich noch ganz in der Tradition von „Meister und Schüler“ und erheben nicht den Anspruch, ein Lehrwerk einer Institution vom Format eines Pariser „Conservatoire“ oder einer Londoner „Academy“ zu sein.⁴ Ein wesentlicher Teil der nachfolgenden Untersuchung wird sich gerade dieser offensichtlichen Diskrepanz widmen: Die Methoden stehen isoliert als Lehrwerke dieser Meister-Schüler-Tradition gegenüber. Welchen Zweck erfüllten nun diese Methoden in diesem traditionellen Lehr- und Lernsystem, was war ihre Absicht?

3.2 Zweck und Verwendung der Methode

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es in Europa zunehmend Brauch, instrumentaldidaktisches Wissen, das bis anhin ausschliesslich mündlich tradiert worden war, in schriftlicher Form festzuhalten.⁵ Dies hängt auch direkt damit zusammen, dass sich das

¹ Vgl. MGG England: Sp. 59-64.

² New Grove: Conservatories S. 318.

³ Vgl. New Grove: Conservatories S. 318.

⁴ Die Methoden des späten 18. Jahrhunderts (Wragg und Van der Hagen) können dabei am ehesten mit den späteren Conservatoire-Methoden verglichen oder in Zusammenhang gebracht werden. Auch bei diesen Methoden handelt es sich allerdings nicht um akademische Conservatoire-Methoden. Die Methode von Joseph-Francois Garnier („Méthode raisonnée pour le hautbois“ Paris 1798) wird allerdings oft vordergründig zu den ersten Methoden für Oboe des 1795 gegründeten Conservatoires in Paris gezählt. Die Methode wurde vom Conservatoire aber nie als offizielle Methode abgesegnet (siehe dazu Kapitel 6.1.2). Alle drei erwähnten Methoden heben sich dennoch in ihrem Umfang und ihrer Ausführlichkeit deutlich von ihren Vorgängern ab.

⁵ Welte: Geschichtlichkeit S. 177.

Erteilen von Instrumentalunterricht in dieser Zeit von einer Nebenbeschäftigung mehr und mehr zu einem Beruf wandelte. Es muss allerdings festgehalten werden, dass trotz dieser Entwicklungen grösstenteils die mündliche und im persönlichen Unterricht stattfindende Tradierung von technischen und musikästhetischen Anweisungen die Regel war.

Die Meinungen scheinen bezüglich der im vorhergehenden Kapitel gestellten Frage nach dem Zweck und der Verwendung von Methoden für Oboe bereits weitgehend gemacht zu sein, wobei Widersprüche oft anzutreffen sind:

„Tutors were less common for the hautboy than for recorder and traverso, [...]. The hautboy was not an amateur's kind of instrument: it could not be played casually or occasionally, it was not easy to begin, and it involved a troublesome reed. *Being aimed at dilettantes*, tutors varied in quality and completeness.”¹

Der Widerspruch ist offensichtlich und spiegelt die gängige Meinung. Trotz dieser offensichtlichen Diskrepanz wird diese Meinung bezüglich der Methoden für Oboe oft bestätigt:

„The *self-help instruction books* for hautboy that began appearing in the 1680s were *aimed at amateurs*, since professional musicians usually got their training from older family members or through an apprenticeship.”²

“Obwohl sie *häufig autodidaktisch genutzt* wurden, enthalten die Schulen nur wenige theoretische Erklärungen.”³

„Tutors, *written for amateurs*, appeared from 1688.”⁴

“Instrumentalunterricht erfolgte ebenfalls – neben dem persönlichen Unterricht – durch Bücher.”⁵

Diese Diskrepanz zwischen der Oboe als völlig untypischem Laieninstrument und der andererseits grossen Fülle an oft oberflächlichen und nach verschiedenen Schwerpunkten aufgebauten französischen Methoden und englischen Tutors, die teilweise explizit an Amateure und Laien gerichtet sind, stellt eine der zentralen Fragen der nachfolgenden Untersuchung dar. Was wollten die Methoden erreichen, und welches war ihr eigentlicher Zweck? Waren sie tatsächlich brauchbare „self-help instruction books“, waren sie als

¹ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 177f. *Kursive Hervorhebung* durch den Autor.

² Burgess/Haynes: *Oboe* S. 50. *Kursive Hervorhebung* durch den Autor.

³ Welte: *Geschichtlichkeit* S. 166f. *Kursive Hervorhebung* durch den Autor.

⁴ New Grove *Instruments* S.264. *Kursive Hervorhebung* durch den Autor.

⁵ MGG England: Sp. 62.

Lehrwerk für Oboe im Selbststudium geeignet und dafür konzipiert, ergänzten sie vielmehr den persönlichen Unterricht oder erfüllten sie ganz andere Funktionen?

3.3 Die verschiedenen Aufbauprinzipien

Der Aufbau der französischen Méthodes und englischen Tutors ist im 17. und 18. Jahrhundert nicht einheitlich. Unter dem Begriff „Méthode“ oder „Tutor“ wurden viele verschiedene schriftliche Anleitungen zum Oboenspiel veröffentlicht, die sehr unterschiedlich aufgebaut sind. So kann es beispielsweise durchaus vorkommen, dass ein dreiseitiges Werk als „Méthode“ bezeichnet wird, dieses allerdings lediglich eine Griffabelle und einzelne Informationen über das Instrument beinhaltet. Solche schriftlichen Zeugnisse müssen in einem anderen Licht als die grösseren und ausführlicheren Lehrwerke angesehen werden. Die folgende Untersuchung betrachtet allerdings auch solche, zum Teil minimale Anweisungen als „Methode“ im weiteren Sinn. Es drängt sich also eine Eingrenzung und Unterscheidung der jeweiligen Methoden auf. Deshalb werden folgende Begriffe verwendet, um den jeweiligen Umfang und die damit verbundene Ausführlichkeit und Stellung innerhalb der Methodentradition zu bestimmen:

- „Griffabelle“: Eine Methode, die nur aus einer oder mehreren Griff Tabellen und marginalen (oder gar keinen) Beschreibungen oder Anleitungen besteht.
- „Kurzmethode“: Eine Methode, die aus einer oder mehreren Griff Tabellen und kurzen Beschreibungen oder Anleitungen besteht.
- „Sammelmethode“: Eine Methode, die Bestandteil eines Sammelbands mit anderen Methoden (für andere Instrumente) ist. Als *Sammelmethode* wird dabei auch eine kurze Methode bezeichnet, die als einzelner Zusatz einer grösseren übergeordneten Methode angefügt ist. (Als prominentestes Beispiel kann hier die „Méthode pour apprendre a jouer du Haut-Bois“ als Teil der übergeordneten Methode „*Principes de la flûte traversière ou d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, Amsterdam 1707*“ von Jacques

Hotteterre dit le Romain angeführt werden.).

„*Methode*“: Eine Methode, die für sich alleine als komplette Methode für Oboe veröffentlicht wurde oder den Umfang einer Kurzmethode übertrifft. Der Umfang und die Genauigkeit der Ausführungen, sowie deren inhaltlich Gewichtung innerhalb der Methode können dabei sehr unterschiedlich sein.

Diese Begriffe zur Einordnung sagen nichts über die Qualität oder Bedeutung der Werke aus. Sie definieren innerhalb dieser Untersuchung lediglich den Umfang der Methode. So ist beispielsweise zu unterscheiden, ob eine Methode eine *Kurzmethode* oder als kurze Methode einer *Sammelmethode* angefügt ist, obwohl beide auf den ersten Blick sehr ähnlich erscheinen. Rückbezüge der kurzen Methode auf allgemeine Angaben in der *Sammelmethode* können unter Umständen ein viel weiteres Blickfeld eröffnen, als dies die *Kurzmethode* alleine tut.

3.4 Gliederung der „*Méthodes*“ und „*Tutors*“ zur wissenschaftlichen Untersuchung

Mit 20 heute erhaltenen, repräsentativen und sehr unterschiedlichen Methoden und Traktaten Frankreichs und Englands aus dem 17. und 18. Jahrhundert macht diese Masse eine Gliederung der vorhandenen Methoden unbedingt notwendig.¹ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass, wie im Kapitel 1 besprochen, die Oboe im untersuchten Zeitraum einen grossen technischen Wandel durchgemacht hat. Das verwendete Instrument einer Methode des späten 17. Jahrhunderts ist deshalb mit demjenigen einer Methode des mittleren oder späteren 18. Jahrhunderts nur beschränkt vergleichbar. Damit geht schliesslich auch die Veränderung der Oboe bezüglich ihrer kammermusikalischen und orchestralen Verwendung einher (siehe Kapitel 2). Eine Gliederung der Methoden nach den im spezifischen Zeitraum dominanten

¹ Diese Untersuchung stützt sich bezüglich der englischen Methoden für Oboe auf die repräsentative Sammlung von Dr. Geoffrey Burgess (Burgess: *Méthodes et Traités GB*). Diese Sammlung vernachlässigt Nachdrucke von Methoden, da diese keine neuen Erkenntnisse bezüglich der englischen Methoden liefern können. Es ist zudem aufgrund der in England sehr häufig anzutreffenden Fälle von Druckpiraterie (vgl. Kapitel 4.2.10 und 5.2.4) nicht immer möglich, eindeutig festzustellen, ob es sich bei gewissen Drucken um Nachdrucke, Neuauflagen oder Abschriften handelt, und das Jahr der Veröffentlichung ist zusätzlich oft auch nicht zweifelsfrei feststellbar. Auch die Pioniere auf diesem Gebiet, Kenneth Gene Evans (Evans: *Instructional Materials*) und Thomas E. Warner (Warner: *Bibliography*) sind sich diesbezüglich nicht immer einig. Die entsprechenden Nachdrucke, bzw. Abschriften bestimmter Methoden werden in den jeweiligen Untersuchungen der betreffenden Methoden genannt.

Oboentypen ist daher sinnvoll, obwohl sich auch hier die Verwendung verschiedener Typen vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeitlich überschneidet und eine klare Zuordnung von Methoden zu einem bestimmten Oboentyp nicht möglich ist.

Das hauptsächliche Kriterium für die Gliederung besteht deshalb in den augenscheinlichen zeitlichen Ballungen von Methoden: Innerhalb des untersuchten Zeitraums sind bestimmte zeitliche Abschnitte festzustellen, in welchen mehrere Methoden in kürzeren zeitlichen Abständen erschienen sind. Diese Tatsache ermöglicht einen direkten Vergleich der Methoden innerhalb bestimmter Zeitabschnitte und hat somit einen wesentlichen Einfluss auf die untenstehende Gliederung der Methoden.

Die auf den folgenden Seiten chronologisch aufgelisteten Methoden werden in den folgenden Kapiteln dieser Dissertation untersucht. Neben den einzelnen Titeln der Methoden, die so auf den Titelblättern in den Originalen gedruckt sind, wird hier eine Abkürzung eingeführt, welche in der folgenden Untersuchung benutzt werden wird.

Frankreich:

- Bismantova, Bartolomeo: „Regola Generale a suonare l’Oboe“, in: *Duetti a due Trombe da Camera*.
Bismantova 1688
- Jean-Pierre Freillon – Poncein: *LA VERITABLE MANIERE D’APPRENDRE A JOUER EN PERFECTION DU HAUT-BOIS, DE LA FLûTE ET DU FLAGEOLET, AVEC LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE POUR LA VOIX ET POUR TOUTES SORTES D’INSTRUMENTS*; Paris, 1700.
Freillon-Poncein 1700
- Jacques – Martin Hotteterre - le Romain: *PRINCIPES DE LA FLUTE TRAVERSIERE, OU FLUTE D’ALLEMAGNE. DE LA FLUTE A BEC, OU FLUTE DOUCE, ET DU HAUT-BOIS, Divisez par Traitez*, Paris 1707; „Methode pour apprendre à jouer du Haut-Bois“.
Hotteterre 1707
- Jacques – Martin Hotteterre - le Romain: *L’ART DE PRELUDER SUR LA FLûTE TRAVERSIERE Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois, et autres Instruments de Dessus. Avec des Preludes tous faits sur tous les Tons dans differ^s. mouvem^s. et differens caracteres, accompagnés de leurs agrém^s. et de plus^{rs}. difficultés propres a exercer et a fortifier. Ensemble des Principes de modulation et de transposition; En outre une Dissertation instructive sur toutes les differentes especes de Mesures, &c. Oeuvre VII^e.*; Paris 1719.
Hotteterre 1719

- Michel Corette: *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière avec les principes de musique; des ariettes et autres jolis airs en duo. Ouvrage utile et curieux qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et à jouer à livre ouvert les sonates, concertos et symphonies. Nouvelle édition, revüe corrigé et augmentée de la game du haut-bois et de la clarinette*; Paris aux adresses ordinaires, 1773.
Corette 1773
- Amand Van der Hagen: *Méthode NOUVELLE ET RAISONNEE pour le Hautbois, Divisée en deux Parties, La première Partie contient une explication claire et succincte de la maniere de tenir cet instrument, de son etendue, de son emboûchure, de la qualité des anches que les Commençons doivent s'employer, du vrai son, des coups de langue et en général de tous ce qui a raport au Hautbois. La seconde Partie contient plusieurs petits Airs et six Duo très propres à former des Elèves*; Paris ca. 1792.
Van der Hagen 1792
- Joseph-François Garnier: *METHODE RAISONNEE Pour le haut-bois, Contenant les Principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument, la maniere de faire les anches suivis de 55 leçons, six petits Duos, six Sonates, six Airs vairés et une étude pour les doigts et l'arrangement de la Langue*; Paris ca. 1798.
Garnier 1798

England:

- *Talbot-Manuskript*, Oxford Christchurch Music, Ms 1187, 1692-1695.
Talbot Manuskript 1692/95
- Banister, (J.): *The Sprightly Companion: Being a collection of the best foreign mashes, Now play'd in all CAMPS WITH TWO FAREWELLS at the Funeral of the late QUEEN, One of Four Parts, by Mr Peasible; The other of Three Parts, by Mr Tollet; And several other Tunes. Design'd Chiefly for the HAUTBOY; yet proper for the FLUTE, VIOLIN, and other Instruments: ALSO Plain and Easy DIRECTIONS for Playing on the HAUTBOY*. London 1695.
Banister 1695
- Anonym: *THE SECOND BOOK OF Theatre Musick: CONTAINING Plain and Easie Rules with ye Best Instructions for Learners on ye VIOLIN. Likewise All the New French Dances now in Use at Publick Balls & Dancing-Schools; With Variety of ye Newest Ayers, Song-Tunes & Dances, Perform'd in ye late OPERA'S at ye Theatres: All of them being proper to Play on ye Hautboy, A Scale is added at ye End of ye Book for such as desire to Practice on ye Instrument*, London 1699.
Theatre Musick 1699
- Anonym: *The Compleat TUTOR TO THE HAUTBOY OR THE ART OF PLAYING ON THAT INSTRUMENT Improved and made Easy to the meanest Capacity by very Plain Rules and Directions for Learners ALSO A Choice Collection of Trumpett-Tunes, Ayres, Marches & Minuetts Composed by the best Makers*, London 1716.
Compleat Tutor 1716

- Anonym: *THE COMPLEAT Musick-Master: BEING Plain, Easie and Familiar RULES for SINGING, and PLAYING. On the most usefuls Instruments now in Vogue, according to the Rudiments of Musick. Viz, VIOLIN, FLUTE, HAUT-BOY, BASS-VIOL, TREBLE-VIOL, TENOR-VIOL. Containing likewise A great Variety of Choice Tunes, and fitted tu each Instrument, with Songs for two Voices: To which is added, a Scale of the Seven Keys of Musick, shewing how to Transpose any Tune from one Key to another.* London 1722.
Musick Master 1722
- Pierre Prelleur: *Instructions UPON THE HAUTBOY In a more Familiar Method than any extant, Together with A Curious Collection of Marches, Minuets, Rigadoons and Opera Airs By Mr Handel, and other Eminent Masters.* London 1730.
Prelleur 1730
- Anonym: *THE Compleat Tutor For the HAUTBOY Containing The best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency. To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English, and Scotch tunes. Curiously Adapted to that Instrument,* London 1750.
Compleat Tutor 1748
- John Sadler: *THE MUSES DELIGHT. AN ACCURATE COLLECTION OF ENGLISH and ITALIAN SONGS, CANTATAS and DUETTS, Set to MUSIC, for the Harpsichord, Violin, German-Flute &c. WITH INSTRUCTIONS FOR THE VOICE, VIOLIN, HARPSICHORD or SPINET, GERMAN-FLUTE, COMMON-FLUTE, HAUTBOY, FRENCH HORN, BASSOON and BASS-VIOLIN: ALSO, A Compleat MUSICAL DICTIONARY, And several HUNDRED, ENGLISH, IRISH, and SCOTS SONGS, Without the MUSIC.* Liverpool 1754.
Sadler 1754
- Anonym: *The Compleat Tutor FOR THE HAUTBOY Containing the easiest & most improv'd Rules for Learners to play To which is added A favourite collection of Airs, Marches, Minuets, Duets, &c. Also the favourite Rondeau performed at Vauxhall by Mr FISCHER;* London ca. 1770.
Compleat Tutor 1770
- William Tans'ur: *The Elements of Musick DISPLAY'D: OR, IST GRAMMAR, Or GROUND-WORK MADE EASY: Rudimental, Practical, Philosophical, and Technical. IN FIVE BOOKS,* London 1772.
Tans'ur 1772
- Anonym: *New and Complete Instructions FOR THE OBOE or HOBOY Containing the easiest & most improv'd Rules For Learners to play To which is added A select collection of Marches, Minuets, Duets, &c also the favourite Rondeau performed at Vauxhall by Mr FISCHER;* London ca. 1772.
Complete Instructions 1772
- Joseph Gehot: *Complete Instructions for every musical instrument;* London ca. 1780; und Joseph Gehot: *A Treatise on the Theory & Practice of Music in three parts;* London ca.1784/90.
Gehot 1780/84

- J. Wragg: *THE OBOE PRECEPTOR; or the Art of Playing the OBOE, Rendered perfectly easy to every Capacity, in which every Instruction relative to that Instrument is progressively arranged; the different modes of FINGERING fully exemplified, & the whole systematically laid down in so plain and easy a Manner, as to require No ASSISTANCE from a Master. To which is added An elegant selection of Favorite AIRS, SONT TUNES & DUETS. Also A SET of easy PRELUDES in the most usefull Keys. Op.IV*; London 1792.
Wragg 1792

Die Untersuchung wird mit den in der obigen Liste eingeführten (**fett** gedruckten) Abkürzungen arbeiten. Es mag auf den ersten Blick erstaunen, dass die Methode des Italieners Bismantova unter der Auflistung als französische Methode fungiert. Bismantovas Methode ist allerdings aus verschiedenen Gründen der französischen Tradition zuzuordnen. Diesbezüglich offene Fragen werden im Kapitel 4.1.1 geklärt werden.

Wie bereits erwähnt, werden Nachdrucke von Methoden in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt. Vor allem bezüglich der englischen Methoden stützt sich diese Untersuchung deshalb auf die repräsentative Auswahl von Geoffrey Burgess.¹ Verschiedene Autoren nennen zudem weitere, explizit für Oboe verfasste Methoden, deren Existenz durch Querverweise belegt ist; diese Methoden konnten aber bis heute nicht lokalisiert und müssen deshalb als verloren bezeichnet werden. Es handelt sich um die folgenden Methoden²:

- Anonym: *Directions to Young Beginners to Learn the French Hautboy* 1695 (W19).
- Anonym: *Plain and Easie Directions to Learn the French Hautboy*, [...], London, 1695 (W20), wahrscheinlich gar nie veröffentlicht.
- Anonym: *The Third Book of Military Musick; Or the Art of Playing upon the Hautboys: Improv'd and Made Familiar to the Meanest Capacitiy by Compendious and Easie Directions. Also a Collection of Ayres, Marches, Trumpet-Tunes, Minuets, &c. Purposely Composed for that Instrument by the Best Masters*, London 1701 (W36).
- Johann Christian Schickhard: *Principes de haut-bois, contenant des airs à 2 haut-bois sans basse, très propre à apprendre à jouer du hautbois, et la manière de faire tous les tons sur cet instrument*, Amsterdam 1730 (W64).
- Michel Corette: *La gamme du Hautbois et du Basson*, Paris 1776 (W130).

¹ Burgess: *Méthodes et Traités GB*. Siehe dazu auch Warner: *Bibliography* und Evans: *Instructional Materials*, bzw. die einführenden Bemerkungen in Fussnote 1 auf Seite 43. Die oft vorkommenden *teilweisen* Abschriften und Wiederverwendungen von Teilen älterer Methoden gelten hierbei nicht als Nachdruck.

² Nach: Warner: *Bibliography*, Evans: *Instructional Materials*, und Lescat: *Méthodes et Traités*. W-Angaben (z.B. W147) nach der Einordnung und Zählung von Warner ebd.

- Valentin Roeser: *Gamme pour le hautbois avec 12 duos*, Paris 1773/1785.¹
- Abraham: *Méthode pour le hautbois*, Paris 1780 (W147).
- Anonym: *Principe de hautbois*, Ort unbekannt, ca. 1791.²

In der nachfolgenden Gliederung sind alle untersuchten Methoden wie oben erwähnt nach den zeitlichen Ballungen sowie nach den dominanten Oboentypen in drei Gruppen angeordnet. Die Untersuchung richtet sich nach dieser Gliederung, und die folgenden Kapitel sind ebenfalls danach geordnet. Der Vollständigkeit halber wird in dieser Übersicht der Gliederung ebenfalls die Nummerierung der Methoden nach Warner (nach dessen Dissertation von 1964) angegeben (z.B. [W34]), da diese Nummerierung in der Fachliteratur für Oboe teilweise nach wie vor benutzt wird. Es ist allerdings anzumerken, dass diese Einordnung nach dem neusten Forschungsstand zwischenzeitlich teilweise überholt ist und einzelne Methoden nicht nennt.³

¹ Warner erwähnt diese Methode nicht. Evans und Lescat nennen diese, jedoch mit unterschiedlichen Publikationsdaten. Evans nennt 1785 und Lescat 1773, siehe Evans: *Instructional Materials* S. 78 und Lescat: *Méthodes et Traités* S. 188.

² Weder Warner noch Evans nennen diese *Méthode*. Angabe nach Lescat: *Méthodes et Traités* S. 188.

³ W – Angaben nach Warner: *Bibliography*.

<i>Methode</i>	<i>Ursprungsland / Methodenart</i>	<i>Dominanter Oboentyp</i>
Bismantova 1688	Italien (Frankreich) / Kurzmethode	A1, A2, A3, B
Freillon-Poncein 1700 [W35]	Frankreich / Sammelmethode	
Hotteterre 1707 [W42]	Frankreich / Sammelmethode	
Hotteterre 1719 [W52]	Frankreich / Etüden	
Talbot Manuskript 1692/95	England / Griffabelle	
Banister 1695 [W21]	England / Methode	
Theatre Musick 1699 [W30]	England / Sammelmethode	
Compleat Tutor 1716 [W46]	England / Methode	
Musick Master 1722 [W56]	England / Sammelmethode	
Prelleur 1730 [W61]	England / Methode	
Compleat Tutor 1748* [W77]	England / Methode	
Sadler 1754* [W88]	England / Sammelmethode	
Corette 1773 [W130]	Frankreich / Sammelmethode	(B), C, D1, D2, D3, E
Compleat Tutor 1770 [W119]	England / Methode	
Tans'ur 1772 [W113]	England / Griffabelle	
Complete Instructions 1772 [W142]	England / Methode	
Gehot 1780/84	England / Griffabelle	
Van der Hagen 1792 [W175]	Frankreich / Methode	(B), C, D1, D2, D3, E,
Garnier 1798 [W233]	Frankreich / Methode	
Wragg 1792 [W179]	England / Methode	

* bei diesen zwei englischen Methoden handelt es sich um teilweise Abschriften der Methode von Prelleur 1730, weshalb diese zwei Methoden in den Zeitraum bis 1730 eingeteilt gehören. Siehe dazu Kapitel 4.2.7 und 4.2.8.

Es fällt sofort auf, dass in den Jahren 1730 – 1770 keine *neuen* Methoden erschienen sind (Nachdrucke und Abschriften sind davon ausgenommen). Diese Lücke könnte auf die Stabilität der Entwicklung von Oboen in diesem Zeitraum zurückgeführt werden (siehe Kapitel 1.3 und 1.4). Damit wäre die Publikation von Methoden eng mit der technischen Entwicklung des Instruments in Verbindung zu bringen. Es können aber auch andere, ganz alltägliche Faktoren („Druckmüdigkeit“, Übersättigung des Marktes, mangelnde Nachfrage

etc.) dafür verantwortlich sein. Die detaillierte Untersuchung der Methoden wird zu diesen Fragen Klarheit schaffen.

3.5 Vorgehen bei der systematischen Untersuchung

Für die wissenschaftliche und systematische Untersuchung aller französischen und englischen Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts wurde konsequent mit den Originaltexten gearbeitet. Für die Arbeit wurden Faksimileausgaben¹, sowie für die Methode von Bismantova 1688 das Originalmanuskript und dessen fotografische Reproduktion² benutzt. Für die Untersuchungen wurden keine Übersetzungen verwendet, sondern alle Methoden in der Originalsprache untersucht. Bei sprachlichen Problemen, insbesondere in den französischen Werken, wurde die Hilfe von Frau Dr. Maud Hilaire-Schenker in Anspruch genommen.

Praktische Untersuchungen am Instrument wurden mit einer Barockoboe des Typs A2, einer Kopie nach Jacob Denner (1681-1735, Paul Westermann 2002) unter bestmöglicher Berücksichtigung der originalen und in den Methoden entsprechend aufgelisteten Fingersätze gemacht. Wie in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurde, sind solche Versuche allerdings aufgrund der stetigen Entwicklung der Oboe im untersuchten Zeitraum skeptisch zu betrachten. Praxis-orientierte Anmerkungen von Seiten des Autors, die aus praktischen Versuchen resultieren, werden konsequent als solche kenntlich gemacht, und es wird auf die oben erwähnte Problematik hingewiesen. Die oben erwähnte Oboe des Typs A2 wurde vor allem dazu benutzt, um den Schwierigkeitsgrad der den Methoden angefügten Übungsstücke zu bestimmen. Diese Eingrenzungen beruhen auf eigenen pädagogischen Erfahrungen des Autors. Sonstige pädagogische und praktisch musikalische Erfahrungen des Autors als Oboist werden in die Untersuchung mit einfließen, sind jedoch stets als solche klar angekündigt.

Die Griff- und Trillertabellen der einzelnen Methoden wurden zur besseren Übersicht und für direkte Vergleiche innerhalb der obgenannten Gruppierungen in nationalen Gruppen zusammengefügt (z.B. Griff- und Trillertabelle von Bismantova 1688, Freillon-Poncein 1700 und Hotteterre 1707 in einer gemeinsamen Tabelle für die französischen Methoden bis 1755). Für die Abbildung der Tabellen wurde ein möglichst übersichtliches System gewählt, mit welchem vor allem auch Unterschiede in den Griff- und Trillertabellen der jeweiligen

¹ Frankreich: Lescat: Méthodes et Traités Hautbois; England: Burgess: Méthodes et Traités GB.

² Bismantova: Regole MS und Tarr: Bismantova.

Methoden klar ersichtlich werden. Zum besseren Verständnis sei hier mittels eines Beispiels eine kurze Erklärung angefügt:

Für ais'' existieren in den französischen Methoden bis 1755 zwei verschiedene Fingersätze: Der Fingersatz nach Bismantova (B) und der Fingersatz nach Freillon-Poncein und Hotteterre (F-P, H). Für den Trillerfingersatz für ais''- h'' (Beispiel rechts) existieren zwei verschiedene Fingersätze von Freillon-Poncein (F-P) und Hotteterre (H), von Bismantova existiert keine Trillerfingersatz.

Fingersatz für ais'':

Ton	ais''	ais''
1	●	●
2	○	○
3	●●	●●
4	○○	○○
5	○	○
6	●	○
C-/Es-Klappe	C	
Methode(n)	B	F-P, H

Trillerfingersatz für ais'' – h'':

ais''-h''	ais''-h''
●	●tr
○	○
●●tr	●●
○○	○○
○	○
○	○
F-P	H

Legende: ● = Loch gedeckt; ○ = Loch offen; ◐ = Loch halb gedeckt
 „C“ = C-Klappe gedrückt; „Es“ = Es/Dis-Klappe gedrückt;
 „tr“ = auf diesem Loch/diesen Löchern trillern

Obwohl einige Druckfehler in den Griff- und Trillertabellen der Methoden klar ersichtlich sind, wurden keine Korrekturen von Seiten des Autors eingefügt, sondern die gedruckten Fingersätze originalgetreu übernommen. Auch bei wahrscheinlichen Fehlern der Autoren der Methoden wurde nicht korrigiert, sondern alle Fingersätze so belassen, wie sie in der gedruckten Methode überliefert sind. Da in der nachfolgenden Untersuchung immer mehrere Fingersätze verschiedener Methoden zusammengefügt werden, offenbaren sich die erwähnten Fehler von selbst. Entsprechende Kommentare von Seiten des Autors sind den betreffenden Fingersätzen hinzugefügt.

Alle folgenden Kapitel (4. – 6.), in denen jeweils eine Methode pro Unterkapitel behandelt wird, sind gleich aufgebaut, um einen direkten Vergleich zwischen den Methoden zu ermöglichen. Folgende Einteilung wird benutzt werden:

- a) *Eigener Anspruch der Methode*
- b) *Inhaltszusammenfassung*
- c) *Inhaltliche Schwerpunkte*
- d) *Besonderheiten*
- e) *Griff- und Trillertabelle*
- f) *Pädagogik / Didaktik*
- g) *Musikalische Übungsbeispiele*
- h) *Anmerkungen*

Abschliessend werden die Methoden jeder Gruppierung verglichen und etwaige Schlussfolgerungen gezogen. Es werden innerhalb der Gruppierungen immer zuerst die französischen Methoden und anschliessend die englischen untersucht. Vergleiche zwischen den beiden Methodentraditionen werden anschliessend an die Untersuchung der englischen Methoden vorgenommen (siehe Inhaltsverzeichnis Seite 2).

In dieser Untersuchung wird der Inhalt der Methoden in einer übersichtlichen Zusammenfassung dargestellt. Damit sich der Leser ein Bild der originalen Drucke machen kann, wird jeweils nach den Zusammenfassungen ein Ausschnitt der betreffenden Methode abgedruckt werden. Um einen direkten Vergleich zu ermöglichen, wurde dazu immer das Kapitel zu den Trillern als ganzes oder in Ausschnitten gewählt. Einzelne Methoden verfügen über keine Anweisungen zu den Trillern; hier wurde deshalb auf die Abbildung anderer interessanter Einzelheiten der Methode ausgewichen oder auf entsprechende Abbildungen verzichtet.

Um einen möglichst guten Einblick in die den meisten Methoden angefügten Sammlungen mit Musikstücken, Etüden und Übungen zu vermitteln, werden in den jeweiligen Kapiteln alle benutzten Tonarten, Taktarten und Tonumfänge („Ambitus“) aufgelistet werden. Obwohl sich eine gewisse subjektive Färbung nicht vermeiden lässt, wird zudem der Versuch unternommen, die besagten Stücke bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades möglichst neutral zu beurteilen. Dabei werden folgende Klassifizierungen verwendet werden: „sehr einfach“, „einfach“, „mittelschwierig“, „schwierig“ und „sehr schwierig“. Eine Beurteilung des Schwierigkeitsgrades ist besonders bei oboistischer Literatur nicht leicht zu bewerkstelligen, da sämtliche Faktoren des Oboenspiels berücksichtigt werden müssen. So wird in den Beurteilungen nicht nur der fingertechnische Anspruch bewertet, sondern auch rhythmische Feinheiten, ansatz- und atemtechnische Schwierigkeiten (Intonationskontrolle, Kontrolle dynamischer Abstufungen, lange Passagen), Sprünge, verwendete Tonarten, ermüdende

Zungenarbeit (Staccatopassagen), die „Übersetzung“ des musikalischen Gehalts und die erforderliche Ausdauer berücksichtigt. Daneben spielt bei einer Beurteilung des Schwierigkeitsgrades die eigene pädagogische Philosophie und die damit verbundenen Schwerpunkte in der Unterrichtsarbeit eines jeden eine nicht untergeordnete Rolle. Subjektive Schwerpunkte wie beispielsweise klangliche oder fingertechnische Aspekte, die reine Spielfreude oder die Förderung des musikalischen Verständnisses beeinflussen die Beurteilung eines Stücks oder einer Etüde dabei massgeblich. Es wurde versucht, diesen Aspekt auszublenden und diesbezüglich neutral zu urteilen.

Die Anweisungen und Erläuterungen zum Oboenspiel wurden besonders in den englischen Methoden oft wieder verwendet und in zahlreichen Fällen Wort für Wort übernommen. Solche Wiederverwendungen bestimmter Texte werden in dieser Untersuchung als „Plagiat“, sofern es sich nur um eine teilweise Wiederverwendung der Texte handelt, als „Teilplagiat“ bezeichnet. Es handelt sich bei diesen Wiederverwendungen nicht um Verletzungen eines Urheberrechts im eigentlichen Wortsinn, weshalb die hier benutzte Bezeichnung als „Plagiat“ nicht in diesem Kontext, sondern lediglich im Sinne einer „Wiederverwendung“ verstanden werden darf.

3.6 Die Methoden für Oboe im Kontext europäischer Methodentraditionen

In einer Untersuchung zu französischen und englischen Methoden und Traktaten für Oboe mag sich, nüchtern betrachtet, ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Instrumental-, Gesangs- und Tanzschulen aufdrängen. Gerade in dieser Untersuchung muss allerdings eine klare Trennung und Unterscheidung vollzogen werden. Die hier untersuchten Methoden sind nicht mit den „grossen“, auch musikästhetisch orientierten „Klassikern“ der europäischen Methodentradition, wie z.B. die Methoden Johann Joachim Quantz', Carl Philipp Emanuel Bachs, Johann Matthesons oder Leopold Mozarts vergleichbar. Die hier untersuchten Werke zeichnen sich durch ihre Kürze und ihren handbuchartigen Umfang aus. Es werden knappe Informationen in wenig Text vermittelt und Abschweifungen oder (aus heutiger Sicht hochinteressante) Präzisierungen und Anmerkungen, wie sie in den „Klassikern“ gang und gäbe sind, oft vermieden. So sind in den untersuchten Werken wenige oder gar keine vergleichbare historisch-bewahrende musikästhetische Tendenzen, wie sie die obgenannten Werke verfolgen, erkennbar; die Methoden beschränken sich auf die Erläuterung des Oboenspiels, bzw. dessen Technik. Sie erheben dementsprechend auch nicht den Anspruch

einer universalen Gültigkeit, wie sie den „Klassikern“ durch umfassende Studien nachträglich zugetragen wurde.

Aufgrund dieser wesentlichen Unterschiede machen direkte Vergleiche mit den obgenannten Standardwerken keinen Sinn, und es drängen sich nur Vergleiche innerhalb der französischen und englischen Holzbläsertraditionen auf. Die klappenlosen Holzblasinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts stellen vergleichbare finger-, atem-, zungen- und phrasierungstechnische Anforderungen an den Spieler, was sich auch in der Tatsache offenbart, dass Oboisten bis ins späte 18. Jahrhundert oft auch als Travers- und Blockflötisten oder Fagottisten und Klarinettenisten praktisch tätig waren. Zudem bestand eine, aufgrund der grossen Anzahl an Methoden für Holzbläser offensichtliche Konkurrenz bei der Veröffentlichung solcher Lehrwerke – ein Vergleich dieser Holzbläsermethoden mit den hier untersuchten Methoden für Oboe drängt sich also auf. Gemeinsamkeiten oder erhellende Unterschiede sind allerdings nur in den genannten Holzbläsermethoden zu finden, da sich der didaktische Ansatz bei Blech-, Tasten-, Zupf- oder Streichinstrumenten wesentlich unterscheidet. Auch Gesangs- oder Tanzmethoden müssen hier deshalb als Vergleichspunkte ausgeschlossen werden.

Die aufgrund eingehender Studien der obgenannten „Klassiker“ und anderer umfangreicher Methoden für verschiedene Instrumente, Tanz und Gesang geäusserte Lehrmeinung, die Methoden würden üblicherweise technische und musikalische Standards mit einer zeitlichen Verspätung von circa 20 Jahren vermitteln¹, muss in dieser Untersuchung relativiert werden. Würde diese Annahme zutreffen, hätten sämtliche hier untersuchten Methoden als *Schulen für Oboe* keine Daseinsberechtigung und ihre Veröffentlichung als Lehrwerk wäre schon im 17. und 18. Jahrhundert obsolet gewesen.² Dies trifft wohl für einige der hier untersuchten Methoden zu, und die Gründe ihrer verspäteten Veröffentlichung werden zutage treten. Diese Untersuchung wird aber auch zeigen, dass viele der hier untersuchten Methoden diesbezüglich klar von anderen, zeitlich rückwärts orientierten Methoden zu unterscheiden sind, und ihre zeitgenössische Aktualität wird nachgewiesen werden können.

Diese Untersuchung wird gemäss der oben erläuterten Anordnung und Gliederung der Methoden in den jeweiligen Kapiteln Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Methoden für Klarinette, Travers- und Blockflöte anstellen. Dabei werden nicht nur aufschlussreiche Unterschiede oder Gemeinsamkeiten festgestellt, sondern auch Rückschlüsse auf die

¹ Siehe beispielhaft: Haynes: Fingering Charts S. 71.

² Dass die oben erwähnte Vermutung und Lehrmeinung nicht immer zutreffend ist, zeigen beispielsweise die detaillierten Untersuchungen des Autors zur Methode für Oboe von Gustave Vogt. Siehe dazu: Kreyenbühl: Vogt.

Verwendung und die Ziele der Methoden für Oboe gezogen werden können. Die Holzbläsermethoden werden sich somit gegenseitig erklären und erhellen.

4. Die Vermittlung eines „erstrebenswerten Ausbildungsstandes“ und die Verbreitung von Sammlungen mit populärer Hausmusik in Lehrwerken – Methoden für Oboe 1688 – 1755

4.1 Französische Methoden

4.1.1 Bismantova 1688

Die „Kurzmethode“ von Bartolomeo Bismantova „Regola Generale a suonare l’Oboe“ existiert nur als Zusatz einer datierten Handschrift *Duetti a due Trombe da Camera* von 1688/89.¹ Der Inhalt der Handschrift besteht in erster Linie aus 66 Duetten für Trompeten oder Zinken. Die letzten neun Seiten der Handschrift enthalten allgemeine Anweisungen zum Oboenspiel, inklusive einer gezeichneten Oboe und dazugehörigen Griff Tabellen. Diese Anweisungen waren höchstwahrscheinlich als Ergänzung zu Bismantovas Traktat „Compendio Musicale“ von 1677 geplant.² Bismantovas knappe Anweisungen und seine Griff Tabellen stellen die frühesten schriftlichen Zeugnisse für das Oboenspiel dar und sind daher von unschätzbarem Wert.

Da sich der Gebrauch von Oboen in Italien bis 1688/89 nur in Turin (mit starkem französischen Einfluss) nachweisen lässt, Bismantova selber aber in Bologna ausgebildet wurde und wirkte, ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass sich Bismantova „von französischer Seite über das neue Instrument unterrichten liess“³. Die Griff Tabellen in Bismantovas Handschrift sind hoch entwickelt. Diesen gegenüber stehen allerdings sehr allgemein gehaltene Ausführungen zum Oboenspiel. Aufgrund der rudimentären Anweisungen Bismantovas teilen sich die Meinungen, ob Bismantova tatsächlich selber Oboist war, oder ob er seine Anweisungen von einer auswärtigen (französischen) Quelle bezog.⁴

a) Eigener Anspruch der Methode

Es existiert kein Vorwort zur Methode, und dem Titelblatt sind keine weiteren Informationen zu entnehmen.

¹ Bismantova, Bartolomeo: „Regola Generale a suonare l’Oboe“, in: *Duetti a due Trombe da Camera*, Bad Säckingen, Trompetenmuseum, Sig. 4017-004, fol. 66v – Fol.70v.

² Nach Tarr: Bismantova.

³ Tarr: Bismantova S. 421.

⁴ Michel Piguet war der Meinung, Bismantova sei Oboist gewesen. Alfredo Bernardini hingegen vermutet eine auswärtige Quelle. Siehe dazu: Tarr. Bismantova S. 418 und Haynes: *Eloquent Oboe* S. 132f.

b) Inhaltszusammenfassung

Die Anweisungen Bismantovas sind sehr allgemein gehalten und lassen sich stichwortartig zusammenfassen:

- Haltung: die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte Hand unten.
- Man muss für das Oboenspiel die Fingersätze gut kennen.
- Der Anfänger soll zuerst ein c' blasen und dann mittels Steigerung der Luftgeschwindigkeit Ton für Ton aufsteigen. [Es wird kein Pressen des Rohres erwähnt Anm.d.A.]. Beim Absteigen muss entsprechend die Luftgeschwindigkeit verringert werden.
- Vor dem Spiel muss das Rohr befeuchtet werden.
- Die Atemtechnik, Fingertechnik und die Zungenschläge werden wie auf der Blockflöte gemacht: „lingue dritte, e roverse“.
[Erklärungen des Autors: Als „lingua roversa“ wurde die Silbentechnik té-re-lé-re bezeichnet; diese wurde aber um 1688/89 bereits nicht mehr benutzt¹. „Lingua dritta“ bezeichnet die lombardische Zungentechnik (té-re), die in den französischen Methoden mit „tu-ru“ bezeichnet wird.²]
- Das Überblasen in die Oktave geschieht durch einen „dünneren Luftstrom, Kraft und Geschicklichkeit“.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Diese Kurzmethode ist sehr knapp gehalten und vermittelt nur sehr allgemeine Anweisungen.

d) Besonderheiten

Bismantova gibt in seinen Griff tabellen einen Fingersatz für cis' an. Dies ist vor allem im Vergleich mit den späteren Methoden des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ungewöhnlich. Der angegebene Ambitus der Oboe ist mit c'-d''' erstaunlich gross und weist damit eindeutig auf französische Einflüsse oder Quellen hin (vgl. dazu Kapitel 4.2). Des weiteren sind zusätzliche Hinweise auf den französischen Ursprung der Kurzmethode in der Wortwahl Bismantovas zu finden: Bismantova nennt das Rohr „anso o linguetta“. Das dafür normalerweise verwendete

¹ Nach Haynes: Eloquent Oboe S. 239.

² Siehe dazu Kapitel 4.1.2 und 4.1.3.

italienische Wort heisst allerdings „piva, pivetta o linguetta“ – „anso“ stammt wahrscheinlich vom französischen Wort „anche“ ab und deutet damit deutlich auf französische Quellen hin.¹

e) Griff- und Trillertabelle

- Das abgebildete Instrument auf Bismantovas Griff Tabellen verfügt über Doppellöcher bei den Löchern 3 und 4.
- Auf der ersten Tabelle werden die „natürlichen Töne“ ohne Vorzeichen (Stammtöne c' bis d''') aufgelistet. Die Trillerfingersätze sind teilweise in dieser Tabelle integriert. Das Loch, auf dem getrillert werden soll, ist durch ein „t“ markiert. Die Trillerfingersätze sind allerdings unvollständig, es werden nur vereinzelte Fingersätze angegeben.
- Auf der zweiten Tabelle werden die chromatischen Töne mit Kreuzvorzeichen (cis' bis cis''') aufgelistet. Ausserordentlich ist der Fingersatz für cis'.
- Auf der dritten Tabelle werden die chromatischen Töne mit *b*-Vorzeichen (des' bis b'') aufgelistet. Ausserordentlich ist auch hier die enharmonische Verwechslung von cis' und damit der angegebene Fingersatz für des'.
- Alle chromatischen Töne werden in den Tabellen enharmonisch verwechselt und dementsprechend zwei Mal angegeben (siehe dazu die Griff Tabellen in Kapitel 4.1.5). Nicht alle Fingersätze sind synonym; einzelne enharmonisch verwechselte Fingersätze sind so gesetzt, dass der Ton mit einem # tiefer klingt als seine enharmonische Verwechslung mit *b*. Diese Tatsache entspricht dem untemperierten Tonsystem der Zeit, wird aber in anderen Methoden nicht konsequent berücksichtigt.
- Neben den drei üblichen Griff Tabellen, fügt Bismantova einen weiteren Zusatz unter dem Titel „Andere Regel, die Oboe zu spielen“ an: Hier ist eine weitere Griff Tabelle mit einzelnen Okatvierungen und Trillerangaben angegeben (diese sind in den Tabellen im Kapitel 4.1.5 zusammengefasst). Erwähnenswert ist hier der Zusatz beim Fingersatz für cis'': „Tremolo mit dem Mund“. Es existiert für cis'' kein Trillerfingersatz, und mit „Tremolo mit dem Mund“ ist eine Art Bebung gemeint, die den fehlenden Fingersatz ersetzen sollte. Ob diese Bebung mit Lippen- oder Luftdruck gemacht werden soll, lässt Bismantova offen. Gewisse Schreibfehler der ersten Griff Tabelle sind hier nochmals, aber korrekt wiedergegeben. Diese korrigierten Fingersätze wurden in die Griff Tabelle von Kapitel 4.1.5 übernommen.

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 132.

- Bismantova verwendet in seinen Griffstabellen die so genannte „Stütz fingertechnik“. Durch das immerwährend geschlossen gehaltene sechste Tonloch wird die Stabilität von Fingersätzen mit vielen offenen Löchern gewährleistet, und zudem ist damit die Oboe leichter zu halten. Diese Stütz fingertechnik wird auch von anderen Methoden verwendet, verliert sich aber während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

f) Pädagogik / Didaktik

Aufgrund der spärlichen Anweisungen von Bismantova sind hierzu keine Erkenntnisse zu gewinnen.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Es existieren keine Übungsbeispiele in der Handschrift von Bismantova.

h) Anmerkungen

Die abgebildete Oboe in den Griffstabellen ist schematisch gezeichnet und lässt keine Rückschlüsse auf den Oboentypus zu. Aufgrund der Dreiteiligkeit des Instruments, der Existenz von zwei Klappen, der Doppelbohrung der Löcher 3 und 4 und des Fehlens einer Pirouette kann allerdings mit Sicherheit gesagt werden, dass es sich beim abgebildeten Instrument um eine Oboe und nicht um eine Schalmei oder ein Übergangsinstrument handelt. Bismantovas Handschrift kann nur im weitesten Sinne als „Methode“ bezeichnet werden. Elementare Anweisungen wie beispielsweise die Ansatztechnik oder eine genaue Beschreibung der Atemtechnik, sowie Übungsbeispiele oder die genaue Erklärung der Zungentechnik (te-re) fehlen. Es handelt sich hier also nicht um ein Lehrwerk, sondern vielmehr um grundsätzliche enzyklopädische Informationen über das Instrument Oboe.

4.1.2 Freillon-Poncein 1700

Die Sammelmethode von Jean-Pierre Freillon-Poncein (1655-1720) *„La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet“* ist mit 74 Seiten ein umfangreiches Werk, in dem verschiedene Schwerpunkte gesetzt werden. Neben der Methode für Oboe enthält dieses Werk auch Kurzmethode für „Flute“ (=Blockflöte in F') und Flageolet (= Flageoletflöte in C', ein französischer Vorläufer der Piccoloflöte). Ein kurzes Kapitel („pour la voix“) ist zudem dem Gesang gewidmet, was mit der starken Verbundenheit der französischen Musik mit dem Gesang zusammenhängt.

Freillon-Poncein war Oboist am Hof Ludwigs XIV. Er fungiert 1702 unter den aktiven Oboisten in Versailles.¹ Die Methode von Freillon-Poncein könnte deshalb durchaus die oboistischen Praktiken am französischen Hof um 1700 reflektieren.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Im Vorwort² zur Methode werden klare Aussagen zum eigenen Anspruch der Methode gemacht. Die Methode ist an Personen gerichtet, die nicht die „fähigsten“ Lehrer haben und demnach gezwungen sind, sich anderweitig selbständig ausbilden zu müssen. Alle vorhergehend publizierten Anleitungen zum Oboenspiel sind gemäss Freillon-Poncein ungenügend, und es ist in dieser Methode alles beschrieben und vorhanden, was zur guten und richtigen Ausführung von Musik notwendig ist.³ Die Methode wurde gemäss Freillon-Poncein von erfahrenen Personen für gut befunden (ob diese nicht namentlich genannten „Prüfer“ Oboisten waren, wird nicht erwähnt). Da er Musiker und nicht Schriftsteller sei, entschuldigt sich Freillon-Poncein für sprachliche Unsauberkeiten.

Diese Methode erhebt also einerseits den Anspruch, ein weiterbildendes Lehrwerk zu sein, falls „fähige“ Lehrer nicht vorhanden sind. Dass es andererseits auch möglich sei, nur mit dieser Methode und ohne Lehrer das Oboenspiel zu erlernen wird nur „zwischen den Zeilen“ und nicht explizit ausgesagt: *„J'ay renfermé dans ce petit Traité tout ce qui m'a paru utile pour l'instruction de ceux qui ne sont pas ou en lieu ou en état d'avoir les plus habiles Maîtres; [...]“*⁴

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 462.

² Lescat: Methodes et Traités Hautbois S. 23f.

³ Freillon-Ponceins Methode ist, Bismantovas Anweisungen ausgenommen, die früheste erhaltene französische Methode für Oboe. Der Hinweis Freillon-Ponceins auf ältere Anweisungen ist deshalb aus heutiger Sicht nicht nachprüfbar.

⁴ Lescat: Methodes et Traités Hautbois S. 23.

b) Inhaltszusammenfassung

Da die Methode von Freillon-Poncein sehr umfangreich ist, werden zur Zusammenfassung des Inhalts die jeweiligen Untertitel der Methode angegeben und anschliessend der Inhalt der entsprechenden Kapitel stichwortartig zusammengefasst.

Principes de la musique:

- Drei verschiedene Schlüssel werden eingeführt:
 - I. C-Schlüssel auf der ersten, bzw. untersten Linie, auf der zweiten Linie und auf der dritten Linie des Notensystems; diese Schlüssel entsprechen den Stimmlagen für Haute-Contre, Taille und Quinte.
 - II. G-Schlüssel auf der ersten und zweiten Linie des Systems.
 - III. F-Schlüssel auf der dritten und auf der vierten Linie des Systems („pour les basses“).
- Erklärungen: Die Stimmlagen „Dessus“, „Taille“, „Haute-contre“, „Quinte“ und „Basse“ werden basierend auf dem fünfstimmigem Satz mit Notenbeispielen erklärt:
 - 1. Dessus, 2. Second dessus und Haute-contre, 3. Taille; 4. Quinte, 5. Basse
- Die Tonleitern werden nach dem althergebrachten französischen Solfège-System benannt, das ursprünglich auf der mittelalterlichen Theorie mit den drei Hexachorden („hexachordum naturale, hexachordum molle und hexachordum durum“) basierte. Durch die Hinzufügung der siebten Silbe „si“ für den letzten Halbtonschritt „si-ut“ in der siebentönigen Skala ab Mitte des 17. Jahrhunderts wurde das französische Solfège-System dementsprechend angepasst. Die Benennung der Töne erfolgt hier nun immer unter Berücksichtigung dieses neueren Solfège-Systems.
Beispiel: Der Ton a wird als „A mi la“ bezeichnet. „A“ bezeichnet den absoluten Tonnamen, „mi“ bezeichnet die Stellung von a im ursprünglichen „hexachordum molle“ (französisch „mol“, siebentönige Skala beginnend auf f mit *b*) und „la“ bezeichnet die Stellung von a im ursprünglichen „hexachordum naturale“ (französisch „carré“, siebentönige Skala beginnend auf c). Das „hexachordum durum“, in welchem a als „re“ bezeichnet würde, wird nicht mehr berücksichtigt.¹
- Es folgen Erklärungen zu den Schlüsseln und den Tongeschlechtern Dur/Moll:
 - Die Dur-Tonarten werden bis E-Dur und B-Dur erläutert / die Bestimmung der Tonarten erfolgt über den Schlussston („corde finale“) und nicht direkt über die

¹ Vgl. dazu ausführlich: Lescat: Méthodes et Traités S. 75-79.

Vorzeichensetzung. In einem Notenbeispiel werden alle Tonikadreiklänge inklusive sehr entlegener Tonarten (z.B. Eis-Dur oder Ais-Dur) abgebildet.

- Die Moll-Tonarten werden bis h-Moll und f-Moll erläutert.
- In einem kleinen Notenbeispiel werden die Kadenzen, bzw. das Erreichen des Finaltons über den darunter liegenden Halbton (Terz der Dominante) als Wechselnote demonstriert.
- Im anschliessenden Notenbeispiel werden alle Durdreiklänge bis Fis-Dur und Ges-Dur dargestellt.
- Es folgen weitere Erklärungen zu Doppel-b und Doppelkreuz.

Pour le hautbois:

- Haltung: die rechte Hand befindet sich unten, die linke oben am Instrument.
- Das Rohr muss bis zur Hälfte in den Mund genommen und zwischen den Lippen eingeklemmt werden.
- Das Erreichen entlegener Töne, bzw. von Tönen, die nicht Bestandteil der „natürlichen Töne“ (Stammtöne c'-d'') sind, wird durch die Veränderung des Luftdrucks bewerkstelligt („se font par le ménagement du vent“).
- Der Unterschied zwischen den „demi tons majeurs und mineurs“, bzw. der Unterscheidung von enharmonisch verwechselten Tönen wird ausgelassen, da das Ohr diese Dinge steuere. In drei separaten Notenbeispielen werden je eine Skala der Stammtöne (c' bis d''), der Töne mit #-Vorzeichen (cis' bis dis'') und der Töne mit b-Vorzeichen (ces' bis des'') abgebildet.
- Es folgt die Griffabelle (siehe e))

Pour la flûte:

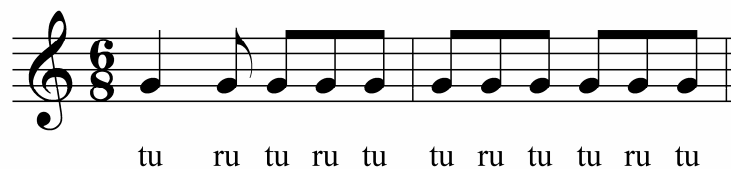
- Die Anleitungen zur Block-, bzw. Schnabelflöte sind gleich aufgebaut, wie die Anleitung „Pour le hautbois“.

Pour le flageolet:

- Die Anleitungen zur Flageolettflöte sind gleich aufgebaut, wie die Anleitung „Pour le hautbois“.

Zungenstösse („Coups de langues“):

- Da die Zungenstösse auf der Oboe wie diejenigen auf der Blockflöte und der Flageoletflöte gemacht werden, sind diese in einer allgemeinen Anleitung von Freillon-Poncein für alle drei Instrumente zusammengefasst. Am Schluss der Erklärungen ist ein umfassendes Notenbeispiel mit diversen Beispielen zu den Zungenstössen angefügt.
- Erklärungen (zusammengefasst durch den Autor):
 - In allen Taktarten gilt für die Tonfolge von drei Vierteln der Zungenstoss „tu-ru-tu“
 - In allen Taktarten gilt bei der Tonfolge von vier Vierteln der Zungenstoss „tu-ru-tu-tu“
 - In ternären Taktarten gilt der Zungenstoss: „tu-ru-tu-tu-ru-tu“ unabhängig von den Notenwerten.
 - In ternären Taktarten mit langen Notenwerten gilt für den langen Notenwert „tu-ru“ (lang-kurz):¹



- Für punktierte Notenwerte gilt der Zungenstoss „tu“ für den punktierten und den darauf folgenden Ton und „ru“ für den anschliessenden Ton:



- Für stufenweise verlaufende oder auf dem gleichen Ton verharrende Tonketten gilt unabhängig von den Notenwerten der Zungenstoss: „tu-tu-ru-tu-ru-tu-ru-tu“.
- Sind Pausen in die oben erwähnten Ketten integriert und ist die Anzahl der Töne dementsprechend ungerade, wird der erste doppelte Zungenstoss („tu-tu“) mit „tu“ abgekürzt; es gilt:

¹ Bei den Notenbeispielen handelt es sich nicht um die originalen Beispiele aus der Methode von Freillon-Poncein, sondern um vereinfachte Adaptionen des Autors. Alle angefügten Beispiele gelten sowohl für Tonrepetitionen als auch für stufenweise verlaufende Auf- und Abwärtsbewegungen.



tu ru tu ru tu

- Bei Tonketten *in schnelltem Tempo* gilt durchgehend der Zungenstoss: „tu-ru-tu-ru-tu-ru“. Der Zungenstoss „tu“ erfolgt dabei immer auf den Taktschwerpunkten.
- Ein halber Notenwert wird mit „tu“ gestossen, wenn er auf Viertelwerte folgt: „tu-tu-ru“ (Viertel – Halbe – Viertel).
- Gebundene und synkopierte Töne werden unabhängig vom Notenwert nur mit „tu“ gestossen.
- „Ports de voix“ (Vorhalte von der unteren Nebennote) werden nur mit „tu“ gestossen.
- Vorhalte und Vorschläge mit mehreren Tönen von unten beginnend (= „coulement“) werden nur mit „tu“ gestossen

Die Zungenstosstechnik „tu-ru“ ist ein französisches Phänomen, das zusätzlicher Erläuterungen bedarf. Diese Zungenstosstechnik hat einen flötistischen Ursprung und wurde vor allem für Travers- und Blockflöten verwendet. Bei „tu-ru“ handelt es sich um zwei verschiedene Bewegungen der Zunge, die entsprechend unterschiedliche Zungenstösse hervorrufen. Dem starken Zungenstoss mit „tu“ folgt ein schwächerer Zungenstoss mit „ru“. Die Zungenstösse selber können aber in ihrer Stärke variiert werden, woraus sich zwei grundsätzliche Betonungsschemata bilden: Die Betonung auf dem ersten Zungenstoss mit „tu“ (tú – ru) und die Betonung des zweiten Zungenstosses mit „ru“ (tu – rú). Diese Betonungsverschiebungen dürfen nur beschränkt mit den ungleichen rhythmischen (bzw. trochäischen und jambischen) Paarungen bei der typisch französischen Inegalität („notes inégales“ und „notes égales“) gleichgesetzt werden. Es handelt sich hierbei um zwei zwar nah verwandte, aber unterschiedliche Systeme: Der Zungenstoss ist in erster Linie ein klangliches, die Inegalität ein rhythmisches Phänomen. Eine gegenseitige Beeinflussung dieser Phänomene kann, muss aber nicht zwingend der Fall sein (siehe dazu die Untersuchung der Methode von Hotteterre im Kapitel 4.1.4, wo die Inegalität von Hotteterre selbst separat besprochen wird).

Aus heutiger und vor allem deutschsprachiger Sicht macht die Benutzung der Silbe „ru“ für die oboistische Ansatztechnik wenig Sinn, da sie keinen deutlichen Stoss der Zunge wie „tu“ erzeugt. Dies hat zur irrtümlichen Meinung geführt, es handle sich bei der Silbenverteilung „tu – ru“ um eine Doppelzungentechnik. Dies ist allerdings sehr unwahrscheinlich, da die

Doppelzungentechnik die Silbenverteilung „tu – ku“ oder „tu – gu“ erfordert. Bruce Haynes vermutet bei der Silbe „ru“ einen abgeschwächten Zungenstoss im Sinne von „du“:

„The syllable *ru* (or *ri*) was pronounced in the French of the time with the ‚lingual‘ or ‚dental‘ *R*, similar to the modern Spanish and Italian *R*. The lingual *R* is essentially a quick, light *D* enclosed at its beginning and end by a vowel, as in *uh-dúh* or *ah-dóo*.“¹

Bruce Haynes verschweigt allerdings die Quelle dieser Informationen. Frau Dr. Maud Hilaire-Schenker konnte diese Hypothese Haynes' für den französischen Sprachgebrauch um 1700 nicht bestätigen. Es ist allerdings höchstwahrscheinlich, dass eine Silbenverteilung, wie Haynes sie vermutet, bei „tu – ru“ der Fall war. Mit einem „r“, sowohl gerollt als auch im hinteren Rachenraum erzeugt, lässt sich auf der Oboe kein hörbarer Zungenstoss herstellen. Zudem macht die Vermutung von Haynes unter Berücksichtigung der Anleitungen von Freillon-Poncein Sinn, da dort die Silbe „ru“ vor allem für unbetonte Taktteile benutzt wird. In diesem Zusammenhang ist ein abgeschwächter Zungenstoss im Sinne eines „du“ sinnvoll und wahrscheinlich. Allgemein muss deshalb gerade für die oboistische Ansatztechnik die hier von Freillon-Poncein eingeführte *flötistische* Zungenstosstechnik mit „tu-ru“ in einem metaphorischen Sinn verstanden werden. In schnellen Tempi ist diese Technik auch im übertragenen Sinn mit Oboen nicht umsetzbar, sie kann allerdings in langsameren Tempi durchaus mit der oben erwähnten unterschiedlichen Härte des Zungenstosses („tu“ oder „du“) verwirklicht werden.

Pour les accens:

- Unter „accens“ versteht Freillon-Poncein einen Praller mit der oberen oder der unteren Nebennote. Sie werden mit dem Zungenstoss „tu“ gestossen.
- Macht man einen „accens“ (d.h. hier einen Praller mit der oberen Nebennote) einen Ton über der Dominante in Durtonarten (also auf „a“ in C-Dur), wird die Prallernote einen Halbton nach unten alteriert. In Molltonarten wird derselbe accens mit einem Ganzton gemacht (in einem Notenbeispiel werden diese Erläuterungen abgebildet).

Pour les Battements ou Pincés

- *Pincé*: - kurzer Vorhalt von der unteren Nebennote; es wird immer nur ein Pincé, nie zwei nacheinander gemacht.

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 237.

- in langsamen Stücken wird auf der zweitletzten Note immer ein Pincé angebracht.
- Bei Tonketten mit Vierteln wird nur ein Pincé pro Takt gemacht.
- Sechzehntelnoten nach punktierten Werten sind immer Pincés, also scharf und kurz anzuspielen (Pincé bedeutet in diesem Zusammenhang neben der Bezeichnung als Verzierung also auch „scharf und kurz“ als Vortragsbezeichnung).
- *Battement*: Das Battement wird nur ganz kurz erklärt. Es wird lediglich erwähnt, dass man mit dem Finger sehr schnell auf „das offene Loch“ schlagen muss. Entsprechende Fingersätze werden nicht angegeben (sowohl für die Erklärungen des „Battement“ als auch des „Pincé“ sind Notenbeispiele hinzugefügt worden).


Pour les Cadences:

- Es werden drei Kadenzarten in diversen Notenbeispielen erläutert: „Cadence parfaite“, „Cadence imparfaite“, „Cadence rompuë“.¹
 - „Parfaite“: entspricht einem Kadenztriller (mit Nachschlag oder ohne) auf dem Finalton (Tonika), der Medianten (Terz der Tonika) oder der Dominante.
 - „Imparfaite“: entspricht einem nicht kadenzierenden Triller.
 - „Rompuë“: entspricht einem Triller auf der Terz des Tonikadreiklangs oder der Dominante, der den Finalton anspringt.
- Allgemein:
 - Der Vorhalt bei der cadence parfaite und imparfaite entspricht der Hälfte des Notenwerts der Trillernote. Der Triller soll langsam beginnen und immer schneller werden.
 - Ausnahme cadences Imparfaites: wenn diese Triller „lang“ sind, darf der Vorhalt nicht länger als ein Viertel sein.

Pour la mesure:

- Erklärung der Notenwerte und Pausenwerte mit diversen Notenbeispielen.
- Erklärung der Taktarten (zusammengefasst durch den Autor):
 - C ist schneller als 2, 2/4 oder 2/1.


¹ Die Erklärungen beschränken sich allerdings ausschliesslich auf die Beschreibung der harmonischen und melodischen Umgebung, in welcher der Triller stattfinden soll – zur effektiven Ausführung werden keine Angaben gemacht.

- Die Bezeichnung O3 entspricht 3/1 (nicht 3/4 und nicht 3), O3 ist schneller als 3/4 und entspricht dem Tempo von 3/8.
- Alle Taktarten:
 - Gerade Taktarten: C, 2, , 4/8.
 - Ungerade Taktarten: O3, 3/2, 3/4, 3, 3/8, 6/4, 6/8, 9/3 (=9/4 in drei gezählt), 9/8, 12/4, 12/8.
 - 3 = Menuetttempo, 3/8 ist schneller als Menuetttempo.

Remarque:

- Einführung von Zeichen für den Triller in Notenbeispielen: „+“, „x“, oder Wellenlinie über der Note (Wellenlinie wird vor allem in Instrumentalmusik verwendet).
- Es folgen Notenbeispiele zur Verdeutlichung der Tonlängen, Pausenlängen, Taktarten, Trillerzeichen, Vorzeichen, Bindebögen, Fermaten und „Dal Segno“-Zeichen.

Tempoerklärungen in den Notenbeispielen:

- Freillon-Poncein gibt in den Notenbeispielen detailliert an, wie die Taktarten zu schlagen sind. Es wird im Folgenden der originale Wortlaut wiedergegeben.
- C = à 4 temps graves / 2 = à 2 temps graves /  = à 2 temps plus vite / 4/8 = à 2 temps plus vite.
- O3 = à 3 temps graves / 3/1 = à 3 temps (wie O3) / 3/2 = à 3 temps un peu plus vite / 3/4 = à 3 temps plus vite / 3 = à 3 temps plus vite ou à un ½ (= in eineinhalb Schlägen, bzw. punktierten Werten) / 3/8 = à un et demie plus vite (= in punktierten Vierteln).¹
- 6/4 = à 2 temps graves / 6/8 = à 2 temps plus vite / 9/3 = à 3 temps graves (entspricht drei Mal drei Vierteln) / 9/8 = à 3 temps plus vite.
- 12/4 = à 4 temps graves / 12/8 = à 4 temps plus vite.

Pour les Préludes:

- Es folgt eine kurze Einführung zu den angefügten Übungsstücken in verschiedenen Tonarten: Man spielt ein Prélude in der Tonart, die man nachher benutzt. Gemäss dieser Tradition ist folgender Ablauf zu folgern: Man muss c-Moll spielen, spielt also zuerst ein Prélude in c-Moll und dann das Stück.

¹ Der Widerspruch zu den oben stehenden vorhergehenden Erklärungen Freillon-Ponceins zur Tempobezeichnung O3, 3/4 und 3/8 ist offensichtlich.

Freillon-Poncein sagt deutlich, dass die folgenden Préludes aus seiner Hand nur Beispiele seien und dass man ein Prélude gewöhnlich aus der eigenen Imagination heraus erfinde und spiele.

- Die Préludes sind in vier Gruppen eingeteilt: 1. „Préludes pour le Hautbois sur les sept modes majeures“, 2. „Préludes pour la Flute sur les sept modes majeurs“, 3. „Préludes des modes mineurs pour la Flute“, 4. „Autres Préludes de plusieurs sortes, qui sont bons pour les commencem [sic]“.
- Für die Erfindung von Préludes gibt es keine Regeln – alles entspringt der Fantasie des Instrumentalisten.
- Intention von Freillon-Poncein: er möchte keine schönen Stücke, aber sehr schwierige Stücke mit grossen Intervallsprüngen vorlegen; diese können mittels Transposition für alle Instrumente benutzt werden.
- Verwendete Tonarten und Taktmasse in den „Préludes pour le Hautbois“: C-, G-, D-, A-, E-, H- und F-Dur und g-, a-, h-, c-, d- und f-Moll. Taktarten: C, 2 und C (siehe **g**)).

Comme il faut trembler avec le hautbois:

- Es werden alle Trillerfingersätze in Worten erklärt.
- Generell gilt, dass der Triller mit der oberen Nebennote beginnt.
- Der Kadenztriller ist auf dem Ton oberhalb oder unterhalb des Finaltons ausführbar, z.B. Finalton = c, entweder wird der Triller auf d (mit e) oder h (mit c) ausgeführt, begonnen wird der Triller aber immer mit der oberen Nebennote, also e im ersten und c im zweiten obgenannten Fall.
- Bei Molltonarten wird der Vorhalt und Triller mit dem oberen Halbton, bei Durtonarten mit dem oberen Ganzton gemacht (dies ergibt sich automatisch aus den Tonarten).
- Zwei Arten des Kadenztrillers werden nochmals besprochen: 1. Triller von dem Finalton aus mit dem darunter liegenden Halbton (in C: c-h-c-h-c-h-C); 2. Kadenztriller von der oberen Nebennote aus (in C: e-d-e-d-e-d-C).

Comme il faut trembler avec la flûte:

- Es werden alle Trillerfingersätze für die Blockflöte erklärt (analog zu den Erklärungen für Oboe).

Comme il faut trembler avec le flageolet:

- Es werden alle Trillerfingersätze für die Flageoletflöte erklärt (analog zu den Erklärungen für Oboe).

Pour la voix:

- In diesem kleinen Kapitel werden die Tonarten, verschiedenen Schlüssel und Möglichkeiten der Transposition nochmals unter Berücksichtigung der Gesangspraktik erklärt. Zu spezifischen Gesangstechniken werden allerdings keine Anweisungen, sondern lediglich musikalisches Basiswissen vermittelt. Dieses zusätzliche Kapitel hängt direkt mit der starken Verbundenheit der französischen Musik mit dem Gesang zusammen, kann aufgrund der allgemeinen Anweisungen aber nicht als integrierte Kurzmethode für Gesang bezeichnet werden.

Tabelle der Tonarten:

- In einem umfassenden, doppelseitigen Notenbeispiel werden sämtliche Tonarten in allen Schlüsseln unter Angabe des Finaltons (bzw. der Tonika) aufgelistet.

Pour apprendre à composer toutes sortes de pièces:

- Es folgt in einem zusätzlichen Kapitel eine kleine Formenlehre der gängigsten Tanzsätze und -formen. Die Ausführungen sind sehr kurz gehalten und werden hier zusammengefasst:
 - *Ouverture*: Ablauf „langsam-schnell-langsam“; falls der Ablauf der Ouverture nur zweiteilig („langsam-schnell“) ist, müssen die letzten Takte etwas langsamer („plus grave“) gespielt werden. Ansonsten werden keine Regeln angeführt; es wird lediglich empfohlen, die Formen der Opernouvertüren zu übernehmen („il est bon d’imiter celles des opéra“).
 - *Gigue*: Beginnt mit Auftakt; steht im 6/4 Takt.
 - *Canarie*: Zweiteilig mit je 4 Takten pro Teil, beginnt mit Auftakt und steht im 6/8 Takt.
 - *Chaconne*: Besteht aus 4 Couplets à je 4 Takten; Taktart „3“, wird aber „léger“ gespielt.
 - *Passacaille*: Entspricht der „Chaconne“, wird allerdings „schwerfälliger“ oder ernster als Chaconne („plus grave“) gespielt; steht generell in Moll.

- *Sarabande*: Zweiteilig mit je 8 Takten pro Teil, steht im 3/4 Takt und wird langsam („lent“) gespielt.
- *Menuet*: Zweiteilig, bestehend aus 12, 16, 20 oder 24 Takten; der erste Teil sollte dabei nicht mehr als 8 Takte umfassen. Steht in der Taktart „3“, wird in 2 gezählt.
- *Passepied*: Form wie „Menuet“, aber mit Auftakt (halber Takt); steht im 3/8 Takt und wird in 2 gezählt (in punktierten Achteln); wird schneller als Menuet gespielt.
- *Rigaudon*: Zweiteilig, beginnt mit einem Auftakt (halber Takt), es folgen 8 Takte bis zum Wiederholungszeichen, dann 8, 12, 16 oder 24 Takte bis zum Schluss. Steht in der Taktart „2“ oder C .
- *Bourées*: wie „Rigaudon“.
- *Gavottes*: Wird zum Ausdruck von „expressions touchantes“ benutzt, ernster Charakter. Zweiteilig, beginnt mit einem Auftakt (halber Takt), es folgen 4 Takte bis zum Wiederholungszeichen, dann 4, 8, 12, oder 16 Takte bis zum Schluss. Steht in der Taktart „2“ und wird in langsamem Tempo gespielt. Am Ende jedes vierten Taktes sollte eine Kadenz (parfaite, imparfaite oder rompuë) gemacht werden.
- *Courantes*: Zweiteilig, beginnt mit einem Auftakt (ein Achtel), es folgen 5, 6 oder 7 Takte bis zum Wiederholungszeichen, dann 5, 6, 7 oder mehr Takte bis zum Schluss; am besten ist die Aufteilung 6 Takte und 6 Takte. Steht im 3/2 Takt und wird in 3 langsamen Schlägen gezählt.
- *Les folies d'espagne*: Steht in der Taktart „3“ und wird in 3 leichten Schlägen gezählt („legers“); pro couplet sollten nicht mehr als 16 Takte benutzt werden.

Pour apprendre une partie à un sujet (second dessus ou basse):

- Bei diesen Erläuterungen handelt es sich um Anweisungen, wie zu einer bestehenden Stimme eine zweite Stimme gesetzt wird:
 - Erklärungen der Intervalle mit ihren Umkehrungen (mit Notenbeispiel, hier aber ohne Umkehrungen).
 - Als „schlechte Intervalle“ („mauvaises intervalles“) gelten: Sekunde, Quarte und Septime und deren Umkehrungen. Bei zweistimmigen Sätzen sollen nur „gute“ Intervalle benutzt werden; „schlechte“ Intervalle sollen nur dann benutzt werden, wenn die übergeordnete Stimme einen längeren Ton aushält.
 - Als zweite Stimme sollen für den Abstand zur übergeordneten Stimme vor allem Terzen und Sexten, nicht aber Quinten oder Oktaven benutzt werden (mit Notenbeispiel).

- Kadenztriller: die erste Stimme führt den Triller von oben mit der oberen Nebennote, die zweite von unten mit der unteren Nebennote aus. Wenn die erste Stimme sehr tief liegt, kann die zweite Stimme auf der Terz, die über der ersten Stimme liegt, den Triller ausführen.
- Man kann die zweite Stimme stets im Intervall einer Sexte parallel zur ersten Stimme führen, muss dann aber die erste Stimme streng imitieren.
- In Bassstimmen sind offene und verdeckte Quintparallelen nicht erlaubt; es folgen weitere Triller – Regeln für die Bassstimme (mit Notenbeispiel).

22

P O U R L E S C A D E N C E S .

Il y a de trois fortes de Cadences, d'où dépendent toutes les autres, que l'on nomme *Parfaite, imparfaite, & rompuë*.

Les Cadences parfaites sont celles qui après avoir battu d'une corde à l'autre tombe sur la troisième qui doit être la finale, la médiate ou la dominante de quelques Modes. *Exemple A.*

On peut faire les Cadences parfaites sur le demy ton de la corde qui est au-dessous de la finale, de même que sur celles de dessus.

Les Cadences imparfaites demeurent sur leur battement ou roulement. *Exemple B.*

Les Cadences rompuës sont celles qui montent ou descendent de la médiate ou de la dominante sur la finale. *Exemple C.*

Il y a encore des Cadences qu'on appelle dépendantes ou passagères qui se font en tout temps, & par tout suivant la volonté.

Ce que j'ay dit de toutes ces différentes Cadences s'entend pour les Modes majeurs & mineurs.

Il faut en user de même aux Modes transposés, en observant que pour les parfaites & imparfaites on doit tenir la moitié de la valeur du son que l'on veut cadencer sur celui qui est au-dessus & battre l'autre au commencement à grands coups en adoucissant pour tomber sur la finale, & en pressant les coups de plus en plus jusqu'à la fin. La même règle doit servir pour toutes les Cadences passagères, à l'exception de celles qui montent comme d'*ut* à *re*, d'*ut* à *mi*, de *la* à *si*, & de toutes les intervalles de seconde & de tierce, lesquelles doivent être battus d'abord à grands coups, particulièrement celle qui tombent sur les demy tons, comme du *fa* au *mi* & de l'*ut* au *si*; & quand les Cadences imparfaites sont longues, on ne les doit tenir sur le son d'où on les tire, que la valeur d'une noire. *Exemple D.*

*Cadences, ou Tremblement sur les trois Cordes des modes Majeurs,
Mode de C sol ut par la tierce Majeure.*

Mode de D la ré par la tierce Mineure.

*quelle vaille ou non c'est
toujours de même.*

*Il faut en user de
même par tout.*

Abb.6: Erläuterungen zum Triller in „Freillon-Poncein 1700“ (es handelt sich hierbei um zwei kurze Ausschnitte der umfangreichen Erläuterungen Freillon-Ponceins)¹

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 39 und 40.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Die Schwerpunkte in Freillon-Ponceins Methode sind klar ersichtlich. Es wird wider Erwarten weniger auf die technischen und musikalischen Eigenschaften der Oboe oder der zusätzlich behandelten Instrumente Blockflöte und Flageoletflöte als vielmehr auf allgemeine Anweisungen musiktheoretischer Natur eingegangen. Die Methode präsentiert einen allgemeinen Überblick über die Musiktheorie, Formenlehre und Verzierungslehre, wobei die hier gemachten Erläuterungen auf verschiedene Blas- und sogar Streichinstrumente anwendbar sind. Es wird also in erster Linie auch musikalisches Basiswissen vermittelt. Diesbezüglich besteht in dieser Methode ein Ungleichgewicht. Die Methode von Freillon-Poncein muss deswegen in einem weiteren Sinne viel eher als „Musiktraktat“ denn als „Methode für Oboe“ bezeichnet werden.

Folgende für das Oboenspiel oder die Erlernung des Oboenspiels wesentliche Faktoren, die einer präzisen Erläuterung bedürften, werden von Freillon-Poncein vernachlässigt oder ganz weggelassen:

- Erklärungen zum Ansatz bzw. der Ansatztechnik,
- Genauere Erklärungen zur Haltung und Fingersetzung,
- Erklärungen zur Atemtechnik,
- Erklärungen zur Kontrolle der Intonation (Diese Anmerkungen wären, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, für den Ton cis' unbedingt notwendig, da dieser Ton eine grosse Korrektur benötigt und ohne entsprechende Korrektur nicht spielbar ist. Auch andere Intonationskorrekturen, die mittels des Ansatzes, der Luftführung oder alternativer Fingersätze bewerkstelligt werden, werden von Freillon-Poncein vernachlässigt.).
- Erklärungen zur Herstellung, Pflege und Behandlung von Oboenrohren,
- Erklärungen zur Inegalität („notes inégales“ und „notes égales“) – aufgrund der detaillierten Erklärungen zur Zungenstosstechnik wäre ein entsprechendes Kapitel zu diesem Thema zu erwarten,
- Erklärungen zur Dynamik bzw. deren Regelung mittels der Ansatztechnik und des Luftdrucks,
- Erklärungen (mit Fingersätzen) zum „Flattement“ – aufgrund der detaillierten Erklärungen der verschiedenen Trillervarianten wäre ein entsprechendes Kapitel zu diesem Thema zu erwarten.

- Erklärungen zu Bindungen (allgemeine Regeln zur Verbindung von Tönen und entsprechende Fingersatzkorrekturen).

Zudem sind keine Übungen für Anfänger in der Methode zu finden.

Wie bereits erwähnt, setzt Freillon-Poncein allerdings deutliche Schwerpunkte bezüglich der Erläuterung des ganzen Tonsystems (bzw. der „Harmonielehre“), der verschiedenen Schlüssel, der Trillerarten, der verschiedenen Zungenstösse, einigen Verzierungen, der Tanzgattungen und der Erfindung von zweiten Stimmen zu einer gegebenen Melodielinie.

Die neuen Errungenschaften der Oboe gegenüber den früheren Schalmeyen werden mit keinem Wort erwähnt – die Oboe ist um 1700 also bereits als Holzblasinstrument fest in der musikalischen Tradition Frankreichs verankert.

d) Besonderheiten

Bei der Methode von Freillon-Poncein handelt es sich um eine Methode sowohl für Oboe als auch für Blockflöte und Flageoletflöte (wobei die Oboe als „Hauptinstrument“ der Methode klar erkennbar ist). Die Zusammenfassung dieser drei Instrumente in einer Methode erklärt sich aufgrund der vielfältigen musikalischen Tätigkeiten von professionellen Oboisten im 17. und 18. Jahrhundert. Da die verschiedenen Block- und Traversflöten ausser der Ansatz- und Atemtechnik eine ähnliche und teilweise identische Fingertechnik wie die Oboe erfordern, war es üblich, dass professionelle Oboisten alle drei Instrumente beherrschten. Oboisten des 17. und 18. Jahrhunderts waren also mit den Eigenheiten aller drei Instrumente bestens vertraut. Zudem erfolgten in Frankreich parallel zur Entwicklung der Oboe massgebende Neuentwicklungen bezüglich der Blockflöten und Traversflöten. Aufgrund dieser Tatsache erscheint es logisch, dass Freillon-Poncein die neuartigen Instrumente Oboe und Blockflöte in einer Methode zusammenfasst.

e) Griff- und Trillertabelle

Freillon-Poncein bildet in seiner Methode für alle drei behandelten Instrumente (Oboe, Blockflöte und Flageoletflöte) je drei Tabellen für die Fingersätze ab. Die erste Griff-tabelle für Oboe enthält alle Stammtöne von c' bis d'', die zweite alle chromatischen Töne mit b-Vorzeichen von des' bis des''' und die dritte alle chromatischen Töne mit Kreuzvorzeichen von cis' bis cis'''. Alle chromatischen Töne werden in den Tabellen enharmonisch verwechselt und dementsprechend zwei Mal angegeben (siehe dazu die Griff-tabellen in

Kapitel 4.1.5). Sämtliche Tabellen enthalten keine Noten; die jeweiligen Töne werden mit ihrem Namen angegeben. Die Trillerfingersätze bildet Freillon-Poncein nicht in einer Tabelle ab, sondern beschränkt sich auf die Beschreibung der jeweiligen Trillerfingersätze im Kapitel „*Comme il faut trembler avec le hautbois*“. Diese Beschreibungen der Fingersätze wurden in den Trillertabellen im Kapitel 4.1.5 vom Autor übersetzt in die Tabellen übertragen.

Die abgebildete Oboe in den Griffstabellen ist schematisch gezeichnet und dementsprechend keinem Oboentypus klar zuzuordnen. Auch hier lässt sich aufgrund der Dreiteiligkeit des Instruments, der Existenz von zwei Klappen, der Doppelbohrung der Löcher 3 und 4 und des Fehlens einer Pirouette mit Sicherheit sagen, dass es sich beim abgebildeten Instrument um eine Oboe und nicht um eine Schalmey oder ein Übergangsinstrument handelt.

Auch Freillon-Poncein wendet bei seinen Fingersätzen wie Bismantova die so genannte „Stütz fingertechnik“ an. Allerdings ist Freillon-Ponceins Anwendung der Stütz fingertechnik weniger konsequent als diejenige von Bismantova (siehe dazu die Griffstabellen in Kapitel 4.1.5).

f) Pädagogik / Didaktik

Ein konkretes didaktisches Konzept ist in der Methode von Freillon-Poncein nur beschränkt festzustellen. Nach der Einführung der Tonarten und Schlüssel und anschliessend des Instruments mittels der Griffstabellen, der Erläuterung der Triller, Verzierungen und der Zungenstösse geht die Methode in ein traktatähnliches Muster über, in dem verschiedene Themen behandelt werden. Obwohl hierin anfänglich ein methodischer Aufbau erkennbar ist, bleibt der Gehalt der sehr knappen Erläuterungen viel zu komplex, um von einem Anfänger verstanden werden zu können.

Freillon-Ponceins Methode zeichnet sich diesbezüglich durch eine offenkundige Diskrepanz aus: Während die allgemeinen Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen relativ ausführlich sind, werden die instrumentspezifischen Erläuterungen sehr knapp und auf vergleichsweise viel höherem Niveau gehalten. Innerhalb der Methode sind also zwei Niveaus festzustellen: Einerseits vermitteln die allgemeinmusikalischen Erläuterungen Basiswissen, andererseits setzen die Erläuterungen, Übungs- und Literaturbeispiele zu den einzelnen Instrumenten ein fortgeschrittenes Niveau des Lesers voraus.

Das Oboenspiel ist mit Hilfe dieser Methode nicht erlernbar und ersetzt den persönlichen Lehrer in keiner Weise. Die Methode wäre vielmehr als Nachschlagewerk für fortgeschrittene Schüler zur persönlichen Weiterbildung geeignet. Auch die angefügten, bezüglich ihres

Schwierigkeitsgrades nicht progressiven Übungsbeispiele (Préludes und Literaturbeispiele) sind für einen Anfänger viel zu anspruchsvoll, während ein fortgeschrittener Schüler an diesen „Etüden“ durchaus arbeiten könnte.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Préludes:

Freillon-Poncein weist darauf hin, dass alle Préludes um eine Sekunde, Terz, Quarte oder noch grössere Intervalle nach unten oder nach oben transponiert und somit für alle Instrumente spielbar gemacht werden können. Dementsprechend sind die den Préludes hinzugefügten Übertitel, die sie für bestimmte Instrumente (Oboe oder Flöte) klassifizieren, nicht allgemeingültig und nicht wörtlich zu verstehen.

Der Tonartenumfang aller Beispiele bzw. „Préludes“ reicht bis fünf # (H-Dur) und vier *b*'s (f-Moll). Der verwendete Ambitus der Préludes explizit für Oboe umfasst den Raum von *c'* bis *g''*. Der in späteren Methoden für Oboe nicht mehr mit Fingersätzen bedachte Ton *cis'* wird in den Beispielen regelmässig verlangt. Die Triller sind alle mit dem Zeichen „+“ angegeben, es sind sonst aber keine weiteren Verzierungen angegeben oder eingezeichnet.

Alle Préludes sind technisch hochstehend und schwierig. Es handelt sich hier keinesfalls um Stücke für Anfänger, und der beschränkte Ambitus von *c'* bis *g''* täuscht diesbezüglich. Allein der häufige Gebrauch von *cis'* spricht eindeutig gegen Stücke für Anfänger, da *cis'* einen äusserst schwierigen und nur mit viel Übung zu bewerkstellenden Fingersatz erfordert. Die Stücke sind bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades zudem auch *nicht* progressiv (von „einfach“ bis „schwierig“) angelegt, sondern alle im selben (hohen) Schwierigkeitsgrad gehalten.

Explizit für die Oboe sind nur Préludes in den Dur-Tonarten, für die Flöte hingegen auch Stücke in den Dur- und Moll-Tonarten angefügt. Aufgrund der oben erwähnten Bemerkung Freillon-Ponceins bezüglich der möglichen Transponierung aller Stücke relativiert sich diese Klassifizierung allerdings.

„Literaturbeispiele“:

Im letzten Abschnitt der Methode von Freillon-Poncein sind einige von Freillon-Poncein selbst komponierte Stücke im Sinne von Literaturbeispielen angefügt. Gemäss Aussage von Freillon-Poncein wurden diese Stücke von „einem grossem Meister der Zeit“ gutgeheissen. Dieser „grosse Meister“ wird allerdings nicht namentlich erwähnt. Die Besetzungen der

Stücke sind variabel („en symphonie“) und nach Belieben mit verschiedenen Instrumenten zu besetzen. Eine Untersuchung zum verwendeten Ambitus der Oboe macht hier deshalb keinen Sinn. Folgende Stücke sind der Methode angefügt:

- „*L’embarras de Paris*“: 5 Diskantstimmen und 1 Bassstimme unbeziffert, Taktmass „3“; C-Dur, Form A-B-A mit eingeschobenem kurzen Trioteil.
- „*Trio pour la Flûte*“: 2 Diskantstimmen und 1 Bassstimme unbeziffert, Taktmass „3“, C-Dur, Form A-B-A.

- „*Bruits de guerre pour toutes sortes d’instruments*“:

Hierbei handelt es sich um ein Stück, das seinen Ursprung als Genre in den französischen Bühnenwerken hat und so auch oft in den Bühnenwerken verwendet wurde. Es zeigt den ambivalenten Einsatz der Oboe in der französischen Musiktradition sehr deutlich auf. Einerseits wird die Oboe als Tutti-Instrument *colla parte* mit den Streichern und sanftes Soloinstrument in Trios, andererseits aber auch als „Militärinstrument“ zur Untermalung kriegerischer Handlungen („bruit de guerre“) benutzt. Die Stimmen sind bezeichnet:

- Diskantstimmen: Violinen, Oboen, Trompeten.
- Bassstimmen (unbeziffert): „basses“, Fagotte, Trompeten und „Timbales“ (Kesselpauken).

Der Ablauf ist formal nicht zu bestimmen, und es werden innerhalb des Stücks verschiedene Taktarten und Satzformen benutzt (Abschnitte ohne Satzbezeichnungen, „Menuet“ und „Trio d’Hautbois“). Der Ablauf des Stücks, das durchgehend in C-Dur und zweistimmig (Diskant und Bass oder zwei Diskantstimmen) gehalten ist, gliedert sich folgendermassen:

1. Oboen und Violinen *colla parte* in der Diskantstimme, Bassgruppe in der Bassstimme (= Tutti)
2. „Menuet pour les hautbois et bassons“ (zweistimmig Diskant und Bass)
3. Tutti
4. Trompeten (1er und 2nd dessus ohne Bass)
5. „Trio d’hautbois“ (dreistimmig)
6. Tutti
7. Trompeten (1er und 2nd dessus ohne Bass)

8. Tutti
9. Trompeten (1er und 2nd dessus ohne Bass)
10. Violinen und Oboen in der Diskantstimme, Fagotte und „basses“ in der Bassstimme
11. Trompeten (1er und 2nd dessus ohne Bass)
12. „Menuet d’hautbois qui font le bruit de guerre“ (zweistimmig Diskant und Bass)

- *„Passacaille à deux parties pour la Flutte“:*

Diese zweiteilige Passacaglia in e-Moll ist als letztes Stück der kleinen Sammlung von Freillon-Ponceins Methode angefügt. Bestehend aus einer Diskant- und einer unbezifferten Bassstimme steht der erste Teil im 3/4-Takt. Der zweite Teil „Menuet Gay“ steht im Taktmass „3“. Dem zweiten Teil dieses Menuetts sind verschiedene Schlüsse und die Bemerkung „en rondeau“ angefügt. Aufgrund dieser Angaben kann daraus das wahrscheinliche Satzschema A-B-A-C-A-D-A-B für das Menuett gefolgert werden.

h) Anmerkungen

Die Methode von Freillon-Poncein muss aufgrund der oben festgestellten Eigenarten und Schwerpunkte als Musiktraktat bezeichnet werden, der sich im speziellen mit der Oboe, der Blockflöte und Flageoletflöte beschäftigt. Als Lehrwerk für Oboe, wie die Methode durch Freillon-Poncein selbst im Vorwort definiert wird, hält die Methode nicht stand. Aufgrund der Tatsache, dass Freillon-Poncein Oboist am Hof Ludwigs XIV war, und aufgrund des abgedruckten Auszugs aus dem Druckprivileg („Privilège du roi“) auf der letzten Seite der Methode kann mit Sicherheit gesagt werden, dass diese Methode innerhalb der traditionellen „Académie royale de musique“ entstanden ist. Die 1669 als sechste der „Académie royales“ von Ludwig XIV ins Leben gerufene „Académie royale de musique“ hatte unter anderen Aufgaben auch die Ausbildung von Gesangs- und Instrumentalschülern zum Ziel. Der Unterricht erfolgte hier persönlich in einem klaren „Lehrer-Schüler“-Verhältnis. Ob die Methode von Freillon-Poncein als „Lehrmittel“ im weitesten Sinne in diesen Unterricht eingebunden oder den Unterrichtenden als Vorlage angeboten wurde, kann nur vermutet werden. Dass gerade der Instrumentalunterricht um 1700 am französischen Hof in Mode war, bestätigt eine Aussage der Herzogin von Orléans in einem Brief vom 3. März 1695. Die

Herzogin schreibt, dass am Hof niemand mehr tanzen wolle und vor allem die jungen Personen Musikunterricht nehmen:

„Ici [la Cour] personne ne veut plus danser; par contre, ils apprennent tous la musique. C'est la très grande mode maintenant. Elle est suivie par tous les jeunes gens de qualité, tant hommes que femmes.“¹

Ob in diesen Unterrichtsformen jedoch Methoden eingesetzt wurden, kann nicht belegt werden. Die Untersuchung der Methode von Freillon-Ponceins Methode spricht allerdings dagegen.

Freillon-Ponceins Methode vermittelt mit ihrem umfassenden musiktheoretischen Teil den damaligen zeitgenössischen „Status Quo“ der französischen Musiktradition und muss in diesem Zusammenhang gesehen werden: Die Methode dient nicht dem Erlernen der Oboe – sie hält, ganz im Sinne der Institution „Académie royale“, Traditionen der damaligen Musikpraxis fest und kann in diesem Sinne als ein Vorläufer der späteren, allerdings dann tatsächlich für den Unterricht benutzten Conservatoire-Methoden des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Diese Tatsache und die oben erwähnte Diskrepanz zwischen der Vermittlung von musikalischem Basiswissen einerseits und hoch stehenden Instrumentalpraktiken andererseits lassen nur einen Schluss zu: Es ging bei dieser Methode offensichtlich weniger darum, ein Lehrwerk für Oboe, Blockflöte und Flageoletflöte zu schaffen, als vielmehr die musikalische Praxis zu intellektualisieren und schriftlich festzuhalten. Die monopolisierte Organisation der französischen Musikwelt unter der Regentschaft von Ludwig XIV machte eine solche Intellektualisierung und damit verbundene Normierung und Vereinheitlichung der musikalischen Praxis nicht nur sinnvoll, sondern auch notwendig. Ein Monopol lässt sich hinsichtlich der musikalischen Praxis nur auf diese Weise aufrechterhalten. Diese Normierung und Festlegung der Praxis nahm ihren Anfang mit der Gründung der „Académie royale de danse“ 1661, die sich unter anderem mit Publikationen von Michel de la Pure und Claude-François Ménéstrier zur Aufgabe stellte, inhaltliche und formale Abläufe des Tanzes zu reglementieren.²

Gerade die vielfältigen und individuell geprägten Eigenarten des Oboenspiels (beispielsweise die Ansatztechnik, der Rohrbau, die verschiedenen Instrumenttypen oder die unzähligen Varianten an Fingersätzen) verunmöglichen eine diesbezügliche Vereinheitlichung oder Normierung, wie sie hinsichtlich musiktheoretischer oder gattungsspezifischer Fakten möglich ist. Solche Normierungen sind nur für allgemeingültige musikalische Praktiken

¹ Lescat: Méthodes et Traités S. 10.

² Nach MGG: Tanz.

(beispielsweise die Zungenstösse, die Trillervarianten oder einzelne ausgewählte Verzierungen, die ohne mündliche Erklärungen schriftlich vermittelbar sind) aufstellbar. Es verwundert deshalb nicht, dass solche individuell geprägten Faktoren des Oboenspiels in der Methode von Freillon-Poncein nicht oder nur marginal berücksichtigt werden.

4.1.3 Hotteterre 1707

Die 46 Seiten umfassende Methode „*PRINCIPES DE LA FLUTE TRAVERSIERE, OU FLUTE D'ALLEMAGNE. DE LA FLUTE A BEC, OU FLUTE DOUCE, ET DU HAUT-BOIS, Divisez par Traitez*“, Paris 1707“ von Jacques-Martin Hotteterre Le Romain gehört zu den wichtigsten schriftlichen Zeugnissen über die französische Musiktradition um 1700.¹ Die Bedeutung der Methode ist unbestritten, und die Kenntnis zahlreicher, heute alltäglicher französischer aufführungspraktischer Gepflogenheiten ist ihr zu verdanken. Hotteterres Methode ist eine „Sammelmethode“. In erster Linie für die Traversflöte verfasst, behandelt sie auch die Blockflöte („*flûte à bec*“ in F⁷) und die Oboe im letzten Kapitel „*Methode pour apprendre à jouer du Haut-Bois*“. Die angefügte Methode für Oboe ist sehr kurz gehalten. Da Hotteterre aber selbst immer wieder auf vorhergehende Kapitel der eigentlichen Methode für die Traversflöte verweist, erscheinen die knappen Ausführungen zur Oboe auf den zweiten Blick in einem anderen und ausführlicheren Licht.

Jacques-Martin Hotteterre (1674 – 1763) war einer der bedeutendsten Musiker und Komponisten am französischen Hof und wirkte dort als Mitglied der „Douze Grands Hautbois“ bis 1748². In Versailles selbst als „Compositeur de la Chambre“³ bezeichnet, war Hotteterre daneben als Flötist, Blockflötist und Fagottist bekannt. Zudem war er als Instrumentenbauer auch massgeblich an den Neuentwicklungen von Block- und Traversflöten wie auch von Oboen beteiligt. Die Familie Hotteterre prägte die französische Musikwelt wie keine andere. Mit Jean Hotteterre (ca. 1605 – 1690), der als Musiker und Instrumentenbauer an der Entwicklung der neuen Oboe in den Jahren 1664-1670 massgebend beteiligt gewesen war, wurde der Grundstein für eine wahre Dynastie der Hotteterres am französischen Hof gelegt. Die Kenntnisse und Fähigkeiten sowohl des Instrumentenbaus als auch des praktischen Spiels auf diesen Instrumenten wurden sukzessive vom Vater zum Sohn oder Onkel zum Neffen weitergegeben und so auch die Position am Hof an die nächste Generation weitervererbt. Diesbezüglich ist die Familie Hotteterre ein Musterbeispiel der von „Meister und Lehrling“ geprägten Unterrichtspraktiken des 17. und 18. Jahrhunderts.

¹ Acht komplette Nachdrucke dieser Methode erschienen 1708, 1710 und 1728 in Amsterdam (bei Etienne Roger) und 1713, 1720, 1721, 1722 und 1741 in Paris (bei Christophe Ballard). Ein Nachdruck in englischer Übersetzung erschien 1729 in London (bei Walsh and Hare). Zudem erschienen die Anweisungen Hotteterres zum Oboenspiel wörtlich in der „*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences*“ (Paris 1765) im Kapitel „Hautbois“. Vgl. dazu Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 87f.

² Haynes: *Eloquent Oboe* S. 462.

³ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 417.

a) Eigener Anspruch der Methode

Das Vorwort¹ zur Methode von Hotteterre definiert den eigenen Anspruch und den groben Inhalt der Methode. Die Methode Hotteterres ist an Anfänger gerichtet und soll die anfänglichen Schwierigkeiten beim Erlernen der Traversflöte vermindern. Für Personen, die eine „natürliche Anlage“ für das Instrument haben (*„pour bien des personnes qui ont naturellement de la disposition à joüer de cet instrument“*), denen aber das Wissen über das Instrument fehlt, soll die Methode Regeln und Erläuterungen anbieten, deren man sich anstelle eines Lehrers bedienen kann (*„Ces règles & démonstrations pourront même suppléer au deffaut des Maîtres“*). Zu den angefügten Abschnitten für Blockflöte und Oboe erwähnt Hotteterre zudem, dass die Methode auch zum Erlernen dieser Instrumente geeignet sei (*„laquelle pourra servir de Méthode pour apprendre à joüer de ce dernier Instrument“*). Mit den Notenwerten und den verschiedenen Taktarten werde sich Hotteterre nicht befassen, da diese vielmehr in einen Musiktraktat gehören würden.

Die letzte Anmerkung Hotteterres über die Notenwerte und Taktarten, deren Abhandlung eher in einen Musiktraktat (*„Traité de musique“*), denn in eine Methode gehören, bestätigt die Feststellungen, die in der vorhergehenden Untersuchung zur Methode von Freillon-Poncein gemacht wurden.

Das letzte, sehr kurze Kapitel der Methode zur Erlernung des Oboenspiels² wird von Hotteterre durch wenige, allerdings aussagekräftige Sätze eingeleitet. Hotteterre sagt, dass die Oboe mit der Traversflöte so viele Gemeinsamkeiten habe, dass man das Spiel auf der Oboe leicht erlernen könne, wenn man sich an die gleichen Grundsätze halte. Der Unterschied einzelner Fingersätze sei dabei so unbedeutend, dass man vollkommen über das Spiel auf der Oboe unterrichtet sei, wenn man die nachfolgenden Erläuterungen befolge. Über die Unterschiede bezüglich des Ansatzes und der Atemtechnik verliert Hotteterre kein Wort.

b) Inhaltzusammenfassung

Der Inhalt der Methode wird hier stichwortartig mit Übertiteln des Autors zusammengefasst. Zuerst folgt die Zusammenfassung der Erläuterungen aus der Methode für Oboe, anschliessend eine kurze Zusammenfassung der übrigen, für die Oboe relevanten Erläuterungen aus der Methode für Flöte.

¹ Hotteterre: *Méthode* S. I-II (nicht paginierte Seiten).

² Hotteterre: *Méthode* S. 44-46.

*Anweisungen für Oboe:*¹

- Einführung:
 - Das Oboenspiel ist leicht zu erlernen, da, ausser der Fingersetzung bei einigen Tönen, die gleichen Prinzipien wie bei der Traversflöte gelten
- Haltung:
 - Die Oboe wird wie die Blockflöte, allerdings etwas höher als diese, gehalten (d.h. die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte unten). Der Kopf soll gerade gehalten werden.
 - Auf der zu Seite 34 der Methode gehörigen Abbildung ist die Haltung und Fingersetzung auf der Blockflöte sehr schön abgebildet. Diese Abbildung gilt auch als Anschauungsmaterial für die Haltung der Oboe.
- Ansatz:
 - Das Rohr wird in der Mitte des Mundes platziert und 2-3 lignes (1 ligne = 2,25mm), also 4,5 – 6,75mm weit in den Mund genommen. Die Distanz von den Lippen bis zum Faden des Rohrs soll 1,5 lignes (=ca. 3,4mm) betragen (Das Rohr Hotteterres misst demnach vom Faden des aufgebundenen Rohres aus gemessen ca. 7,9mm bis 10,15mm; diese Länge ist allerdings nicht aussagekräftig, da ja bereits wenige Millimeter extreme Auswirkungen haben können).
 - Das Rohr soll nicht mit den Zähnen berührt werden.
 - Man soll das Rohr so in den Mund nehmen, dass man das Rohr mehr oder weniger zur Tonkontrolle „serrer“ kann („serrer“ = festhalten, pressen, drücken; „que l’on puisse la serrer plus ou moins“).

Die Anmerkungen Hotteterres über das „Festhalten“, „Drücken“ oder „Pressen“ („serrer“) des Rohrs zeigen eines der Verständnisprobleme für das Spiel der Barockoboe deutlich auf: „Serrer“ hat verschiedene Bedeutungen. Ob es sich bei „serrer“ in Hotteterres Sprachgebrauch bezüglich der Oboe um ein Pressen oder lediglich ein bewussteres Festhalten des Rohrs handelt, ist bis heute nicht vollständig geklärt. Falls es sich tatsächlich um ein Pressen des Rohrs mit den Lippen handeln würde, wäre die resultierende Intonation sehr unsicher, und beim Überblasen in die Oktave würde die Oktavierung vor allem durch die so entstandene Verengung des Rohrs erreicht. Das stete

¹ Hotteterre: Méthode S. 44-46.

Pressen des Rohrs würde zudem die Lippen sehr schnell und stark ermüden. Längeres Spielen auf der Oboe würde dadurch unmöglich gemacht. Wäre „serrer“ hingegen mit dem „Festhalten“ des Rohrs zu verstehen, würde die ganze Intonations- und Überblaskontrolle mit der Zwerchfellstütze und einer präzisen Kontrolle des Luftstroms durch die Atmung selbst und in Kombination mit der Zunge erfolgen. Wird nämlich der Luftstrom für Oktavierungen beschleunigt, ist ein bewussteres Festhalten des Rohrs von den Muskeln der Mundwinkel aus notwendig.

Die ambivalente Bedeutung von „serrer“ verunmöglicht also ein präzises Verständnis der Ansatztechnik von Hotteterre. Die beiden Übersetzungsmöglichkeiten sind sehr unterschiedlich und gehen von zwei komplett verschiedenen Ansatztechniken aus.¹

- Natürliche Töne (Stammtöne c' bis d''')²:
 - Diese werden analog ausgeführt wie auf der Flöte, ausser c', c'' und c''':
 - bei c'' ist nur das zweite Loch gedeckt (der Triller wird auf dem dritten Loch gemacht).
 - bei c''' sind alle Löcher offen, oder die Löcher 1-3 offen und 4-6 gedeckt.
 - bei c' sind alle Löcher gedeckt und die C-Klappe muss gedrückt werden.
 - je höher man steigt, desto mehr muss Luft in das Rohr geblasen und das Rohr gepresst oder festgehalten werden („serrer“).

Die hier angegebenen Fingersätze werden in die Griffabelle im Kapitel 4.1.5 aufgenommen.

- Ausnahmen der erhöhten und erniedrigten Töne:
 - Hotteterre listet in ausformulierten Sätzen die Fingersätze für chromatische Töne auf der Oboe auf, die sich von der Grifftechnik der Traversflöte unterscheiden. Diese Fingersätze sind in der Griffabelle in Kapitel 4.1.5 aufgenommen.

Hier endet die Methode für Oboe.

¹ Siehe zur gleichen Diskussion in der Méthode von Gustave Vogt bezüglich des dort verwendeten Begriffs „pincer“: Kreyenbühl: Vogt S. 69f. Der Ausdruck „pincer“ wird zudem auch von Amand van der Hagen in seiner Methode von 1792 verwendet, siehe dazu Kapitel 6.1.1.

² Die Töne werden wie bei Freillon-Poncein nach dem althergebrachten französischen Solfège-System benannt, vgl. die entsprechenden Erklärungen in Kapitel 4.1.2 b).

*Aus den Anweisungen für Flöte:*¹

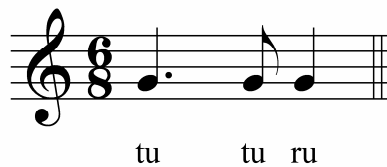
- Fingersätze:
 - Ausformulierte Erklärungen der Fingersätze auf der Flöte.
 - Zusatzerklärungen zur Intonationskontrolle (wie z.B. Luftgeschwindigkeit erhöhen oder Flöte nach aussen drehen etc.); diese Erklärungen sind für die Oboe nicht brauchbar, da für die Flöte eine komplett andere Ansatztechnik verwendet wird.
- Triller:
 - Triller werden ausschliesslich mit der oberen Nebennote begonnen.
 - Beim Triller wird, besonders in langsamem Tempo, ein langer Vorhalt mit der Dauer der Hälfte des Notenwerts, auf dem der Triller steht, gemacht. Die geringste Anzahl Trillerschläge beträgt drei pro Triller.
 - Bei schwierigen Trillern kann ein Flattement den Triller ersetzen.
- Korrekturangaben für chromatische Töne:
 - Die hier angefügten Korrekturangaben Hotteterres zur Kontrolle der Intonation für die Flöte (wie z.B. Luftgeschwindigkeit erhöhen oder Flöte nach aussen drehen etc.) sind für die Oboe nicht anwendbar.
- Korrekturangaben für Triller und Alternativfingersätze:
 - Die hier angefügten Korrekturangaben Hotteterres zur Kontrolle der Intonation für die Flöte (wie z.B. Luftgeschwindigkeit erhöhen oder Flöte nach aussen drehen etc.) sind für die Oboe nicht anwendbar.
- Zungenstösse:
 - Erläuterungen der Zungestosstechnik „tu-ru“.²
 - Der Zungenstoss „tu“ ist fast überall brauchbar, er wird auch am meisten verwendet.
 - Sprünge und Tonrepetitionen werden immer mit „tu“ gestossen.
 - Stufenweise auf- oder abwärts verlaufende Tonketten werden „tu-ru-tu-ru“ gestossen. Ist die Anzahl der Töne in der Tonkette ungerade, gilt der Zungenstoss: „tu-ru-tu-ru-tu“.

¹ Hotteterre: Méthode S. 1-43.

² Auch für die Erläuterungen von Hotteterre bezüglich der flötistischen Zungenstosstechnik mit „tu-ru“ gelten für die oboistische Ansatztechnik die in der Untersuchung zur Methode von Freillon-Poncein gemachten Erkenntnisse und Feststellungen. Vgl. dazu Kapitel 4.1.2 b).

Ist die Anzahl der Töne in der Tonkette gerade, gilt der Zungenstoss: „tu-tu-ru-tu-ru-tu“.

- Bei stufenweise oder sprunghaft auf- oder abwärts verlaufenden Passagen bestehend aus Achtelnoten werden die einzelnen Töne nicht immer gleichlang gespielt. Es gilt: Bei gerader Anzahl Töne werden die Töne trochäisch phrasiert: lang-kurz-lang-kurz. Bei ungerader Anzahl Töne werden die Töne jambisch phrasiert: kurz-lang-kurz-lang. Diese Phrasierung nennt man auch „pointer“ und sie erfolgt meistens in den Taktarten 2/2, 3/4 oder 6/4.
- Für punktierte Notenwerte gilt der Zungenstoss „tu“ für den punktierten und den darauf folgenden Ton und „ru“ für den anschliessenden Ton:¹



- Bei der Tonfolge „Achtel-Viertel“ gilt der Zungenstoss: „tu-ru“; die lange Note, die auf die Achtelnote folgt wird immer mit „ru“ gestossen
- In den folgenden Taktmassen werden Achtelnoten nur mit „tu“ gestossen: C , 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 und 4/8. Sind hingegen Ketten mit Sechzehntelnoten vorhanden, gilt der Zungenstoss: „tu-ru-tu-ru“.
- Zu diesen Regeln gibt es folgende Ausnahmen:²



¹ Durch den Autor vereinfachtes Notenbeispiel, das so nicht in der Methode von Hotteterre gedruckt ist.

² Originalnotenbeispiele Hotteterres aus Hotteterre: Méthode S. 25. Originaltaktangaben Beispiel 1 = „3“, Beispiel 2 = „6/4“, Beispiel 3 = „2“, Beispiel 4 ist wie hier mit C bezeichnet.



- Bindungen sollen immer mit dem Zungenstoss „tu“ beginnen.
- Hotteterre sagt abschliessend deutlich, dass man sich stets für die Zungenstossvariante, bzw. -reihenfolge entscheiden soll, die für das Ohr am angenehmsten sei. Dabei soll keine Rücksicht auf die Anordnung der Noten oder die Taktarten genommen werden (*„On doit donc consulter ce même goût, lorsque les coups de Langue paroîtront rudes en les faisant de la maniere que je les ay expliquez dans les premiers Exemples, & l'on doit s'arrester à ce qui semblera le plus agréable à l'Oreille, sans avoir égard é l'arrangement des Notes, n'y aux differens mouvemens.“*¹)
- Hotteterre weist zudem darauf hin, dass die Zungenstösse immer mehr oder weniger ausgeprägt sein müssen. Auf der Flöte mache man sie sanft, auf der Blockflöte deutlicher und auf der Oboe am schärfsten.
- Verzierungen:
 - Die Verzierungen „Port de voix“ und „coulement“ sollen immer mit „tu“ gestossen werden.
 - „Accens“ (Schleifer mit oberer Nebennote) und „double cadences“ (Triller mit Nachschlag) sollen immer mit „tu“ gestossen werden.
 - Flattements: Das Flattement ist eine Bebung des Klangs, die mit der unteren Nebennote gemacht wird. Flattements werden häufig auf langen Noten gemacht. Die Fingersätze für Flattements werden erklärt (diese sind zum Teil auch für die Oboe brauchbar).²
 - Battements: Das Battement wird oft auf kurzen Noten gemacht. Es wird ausgeführt, indem man ein- oder zweimal hintereinander so schnell wie möglich mit dem Finger auf das gedeckte Loch schlägt, das dem Ton, auf dem man das Battement ausführen will, am nächsten liegt. Es wird, wie das Flattement, vom unteren Ton aus begonnen. Sowohl Flattements als auch Battements sind nur selten in Stücken eingezeichnet, und wo sie gemacht werden, ist oft Aufgabe des persönlichen guten Geschmacks.

¹ Hotteterre: Méthode S. 26.

² Siehe dazu die Diskussion und Übersetzung der Flattement-Fingersätze auf die Oboe durch Haynes in: Haynes: Eloquent Oboe S. 256 – 266.

Hotteterre sagt, er könne hierfür keine verbindlichen Regeln angeben. Geschmack und Übung würden hier mehr als die Theorie dazu beitragen können. Hotteterre rät, zu Beginn vor allem Stücke zu spielen, in denen diese Verzierungen eingezeichnet sind. Auf diese Weise bekomme man Übung, diese anschliessend selbst in Stücken anzubringen.

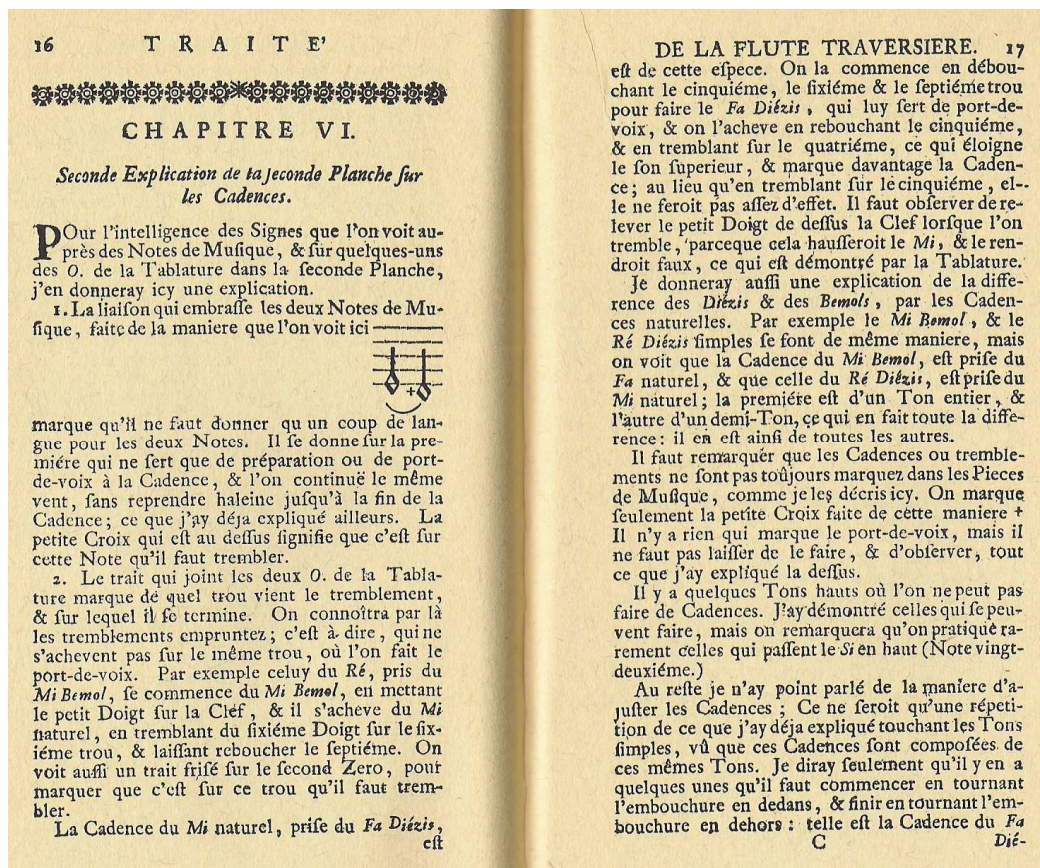


Abb. 7: Erläuterungen zum Triller in „Hotteterre 1707“ (Ausschnitte)¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Während die Haltung der Oboe im direkten Vergleich mit der Blockflötenhaltung eingehend besprochen wird, sind auch in dieser Methode verschiedene, für das Oboenspiel elementare Anweisungen vernachlässigt oder ganz weggelassen worden. Dabei handelt es sich um folgende Faktoren:

- Genauere Erklärungen zum Ansatz bzw. zur Ansatztechnik,
- Erklärungen zur Atemtechnik,

¹ Hotteterre: Méthode S. 16 und 17.

- Erklärungen zur Kontrolle der Intonation, (Wie bereits in der vorangegangenen Untersuchung erwähnt, wären diese Anmerkungen unbedingt notwendig, da Intonationskorrekturen mittels des Ansatzes, der Luftführung oder alternativer Fingersätze bewerkstelligt werden.).
- Erklärungen zu den verschiedenen Trillervarianten, bzw. der Intonationskontrolle,
- Erklärungen zur Herstellung, Pflege und Behandlung von Oboenrohren,
- Erklärungen zur Dynamik, bzw. deren Regelung mittels der Ansatztechnik und des Luftdrucks,
- Erklärungen zu Bindungen (allgemeine Regeln zur Verbindung von Tönen und entsprechende Fingersatzkorrekturen).

Im Vergleich mit der vorhergehenden Methode von Freillon-Poncein werden in der Methode von Hotteterre die Schwerpunkte ganz anders gesetzt. Während Hotteterre die verschiedenen Trillerarten und deren Fingersätze viel weniger genau erläutert als Freillon-Poncein, legt Hotteterre viel mehr Wert auf die Verzierungspraxis mit *Flattements*, *Battements*, *Ports de voix*, *coulements* und *notes inégales/égales*. Musiktheoretische Angaben zum musikalischen Basiswissen (z.B. Taktarten, Tonarten, Tonsystem, Schlüssel etc.) sind bei Hotteterre nicht anzutreffen, da er selbst im Vorwort bereits vermerkt, dass solche Angaben in ein Musiktraktat und nicht in eine Flötenschule gehören.

Aufgrund der Schwerpunkte Hotteterres lässt sich im Vergleich mit Freillon-Ponceins Methode vor allem aussagen, dass Hotteterre viel mehr musikpraktisch orientiert zu sein scheint. Es ist diesbezüglich allerdings erstaunlich, dass Hotteterre seiner Methode keine Übungsstücke oder *Préludes* angefügt hat. Diesen Mangel wird Hotteterre aber 1719 nachholen (siehe Kapitel 4.1.4).¹

Auch bezüglich der Methode von Hotteterre muss geschlossen werden, dass das Oboenspiel nur mit Hotteterres Anleitungen alleine nicht erlernbar ist. Hotteterres Methode ist in erster Linie ein Lehrwerk für Traversflöte und Blockflöte. Die Anleitungen zum Oboenspiel werden aus den ersten zwei ausführlichen Anleitungen zur Travers- und Blockflöte abgeleitet und nur marginal ergänzt. Die diesbezügliche inhaltliche Gewichtung Hotteterres ist klar festzustellen.

¹ Andrea Welte sieht einen direkten Zusammenhang zwischen Hotteterres Methode und kurz danach veröffentlichten Sammlungen von Flötenstücken mit b.c. Hotteterres (op.2 1708, op.3 1711 und op.5 1715). Diese später veröffentlichten Stücke würden die fehlenden Übungsbeispiele in der Methode ersetzen. Einen direkten, auch didaktischen Zusammenhang zwischen diesen Sammlungen und der Methode kann sie allerdings nicht schlüssig nachweisen. Vgl. dazu Welte: *Geschichtlichkeit* S. 159.

d) Besonderheiten

Wie bereits bei der Methode von Freillon-Poncein geschehen, muss auch bezüglich der Methode von Hotteterre für Traversflöte, Blockflöte und Oboe erwähnt werden, dass sich die Zusammenfassung dieser drei Instrumente in einer Methode aufgrund der vielfältigen musikalischen Tätigkeiten von professionellen Oboisten, bzw. Travers- und Blockflötisten im 17. und 18. Jahrhundert erklärt. Die musikalischen Grund- und Verzierungsregeln gelten für alle Holzblasinstrumente, weshalb eine solche Zusammenfassung Sinn macht.

Wie oben bereits erwähnt wurde, zeichnet sich Hotteterres Methode vor allem durch die musikpraktischen Erläuterungen bezüglich der Verzierungspraxis mit *Flattements*, *Battements*, *Ports de voix*, *coulements* und *notes inégales/égales* aus. Die Gewichtung dieser musikpraktischen Traditionen ist in Freillon-Ponceins Methode nicht in diesem Mass anzutreffen.

Obwohl auch Hotteterres Methode zum selbständigen Erlernen des Oboenspiels nicht geeignet ist, könnte die Methode dennoch als Lehrwerk bezeichnet werden. Die Ausrichtung an Anfänger scheint allerdings etwas übermotiviert; auch die Methode von Hotteterre ist vielmehr für bereits fortgeschrittene Schüler (sowohl Flötisten, Blockflötisten als auch Oboisten) geeignet. Im Gegensatz zu Freillon-Poncein kann Hotteterres Methode aber nur beschränkt als Musiktraktat bezeichnet werden. Die Präzisierung der Bezeichnung auf „Musiktraktat für Traversflöte, Blockflöte und Oboe“ wäre hier angebrachter, da Hotteterre sehr praxisorientierte Erläuterungen für diese Holzblasinstrumente macht und sich weniger auf musiktheoretische Allgemeinplätze beschränkt, wie dies bei Freillon-Poncein der Fall war.

e) Griff- und Trillertabelle

Die Griff- und Trillertabellen sind in Hotteterres Methode nicht in den Text eingewoben, sondern auf separaten ausklappbaren Tafeln am Ende der Methode abgebildet. Total sind der Methode vier Tabellen angefügt: je eine Griff- und Trillertabelle für Traversflöte und für Blockflöte. Für die Oboe ist keine eigene Griff-tabelle angefügt; die Fingersätze für Oboe müssen aus der Griff-tabelle für Traversflöte abgeleitet werden. Für Fingersätze, die nicht auf der Tabelle für Traversflöte angegeben sind, hat Hotteterre entsprechende Erklärungen der spezifischen Fingersätze in die Methode für Oboe eingefügt.¹ Die Griff-tabellen sind

¹ Hotteterre: *Méthode* S.45f. Alle Fingersätze sind in den Griff-tabellen in Kapitel 4.1.5 zusammengefasst.

chromatisch aufgebaut, d.h. dass sowohl die Stammtöne als auch die chromatischen Töne zusammen in einer Tabelle angezeigt werden. Die enharmonische Verwechslung der Töne erfolgt nur teilweise und nicht konsequent.

Das „Herauspicken“ der spezifischen Fingersätze für Oboe aus der Griff-tabelle Hotteterres ist beschwerlich und nicht gerade benutzerfreundlich. Diese eigenartige Vermittlung der Fingersätze für Oboe ist aus heutiger Sicht kompliziert und umständlich und zeigt die inhaltliche Gewichtung von Hotteterres Methode zugunsten der Travers- und Blockflöte deutlich auf.

f) Pädagogik / Didaktik

Die Methode Hotteterres ist mit ihrer Aufteilung in einzelne Kapitel progressiv aufgebaut und verfolgt ein erkennbares Konzept. In einem ersten Schritt werden in der übergeordneten Methode für Traversflöte die Haltung, Fingersetzung und Ansatztechnik erläutert, um anschliessend die Griff- und Trillertabellen inklusive Intonationshinweise zu behandeln. Danach folgen weitere Erklärungen zu verschiedenen Halbton- und Trillervarianten, die nicht in den entsprechenden Tabellen aufgeführt sind. Abschliessend werden in den letzten beiden Kapiteln verschiedene Verzierungen und die Zungenstösse erläutert. Die zwei folgenden Kurzmethode für Blockflöte und Oboe bauen auf der übergeordneten Methode für Traversflöte auf und fügen den bereits gemachten Erklärungen weitere, spezifisch auf das jeweilige Instrument angepasste zusätzliche Erklärungen an. Dabei wird der Aufbau der übergeordneten Methode auch in den Kurzmethode weiter verfolgt. Entsprechendes Bildmaterial zur korrekten Haltung und Fingersetzung für die Traversflöte auf Seite 1 und für Blockflöte, bzw. Oboe auf Seite 34 der Methode illustriert diese schwierig in Worte zu fassenden Dinge. Allerdings lässt die Methode Übungen und erklärende Notenbeispiele vermissen, die Erläuterungen erhellen würden. Solche Notenbeispiele sind nur zu den Erläuterungen der Zungenstösse hinzugefügt worden.

Die Erklärungen zur Zungenstosstechnik sind didaktisch aufgebaut. Den Erläuterungen in ausformulierten Sätzen sind sukzessive illustrierende Notenbeispiele im Text angefügt. Der Leser kann den Erläuterungen sehr gut folgen, da die zum Teil komplizierten Erklärungen sogleich in einem entsprechenden Notenbeispiel ersichtlich und verständlich werden. Die Erklärungen zu den einzelnen Tönen und Trillern, bzw. auch deren Intonationskontrolle sind durch die Angabe der betreffenden Töne am Seitenrand des Textes übersichtlich dargestellt und ermöglichen so ein schnelles Nachschlagen der „Problem-töne“.

Das Prinzip der Methode Hotteterres ist klar ersichtlich: Es wird erwartet, dass zuerst die gesamte übergeordnete Methode für Traversflöte durchgearbeitet wird und anschliessend die zusätzlichen Kapitel je nach Bedarf als Ergänzung konsultiert werden. Durch diesen Aufbau erreicht Hotteterre, dass er auf relativ kleinem Raum (insgesamt 46 Seiten in Oktavformat) möglichst viele Informationen zu drei verschiedenen Instrumenten vermitteln kann.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Ausser den Notenbeispielen innerhalb der Methode zur Erklärung der Zungenstösse und einzelnen Verzierungen sind keine Übungsbeispiele angefügt.

h) Anmerkungen

Aufgrund der Tatsache, dass Jacques-Martin Hotteterre le Romain am französischen Hof tätig und hoch geachtet war, und dass die ganze Familie Hotteterre am französischen Hof einen beispielhaften Ruf hatte, liegt die Vermutung sehr nahe, dass auch die Methode Hotteterres innerhalb der „Académie royale de musique“ entstanden ist. Ein Hinweis dafür ist auch die Tatsache, dass Hotteterres Methode im Hause Ballard gedruckt worden ist. Ballard war der einzige legitimierte Drucker des französischen Hofes.¹ Die Unterschiede zur Methode von Freillon-Poncein sind allerdings frappant, womit die Methode von Hotteterre eine ganz andere Vorgehensweise als Freillon-Poncein aufzeigt (diese Unterschiede, bzw. die gegenseitige Ergänzung der beiden Methoden wird in Kapitel 4.1.6 ausführlich diskutiert werden).

Ob Hotteterres Methode im persönlichen Unterricht als Lehrmittel verwendet wurde, ist nicht bekannt und lässt sich nur vermuten. Die Methode ist bezüglich des Oboenspiels für Anfänger nicht geeignet, da sie zentrale Elemente des Oboenspiels nicht erläutert. Es ist durchaus denkbar, dass die Methode einem fortgeschrittenen Schüler zur selbständigen Weiterbildung gedient haben könnte. Es ist auch möglich, dass erste grundsätzliche Praktiken des Oboenspiels im persönlichen Unterricht erlernt und später mittels der schriftlichen Anweisungen Hotteterres selbständig vervollständigt wurden. Diese Arbeitsweise ist mit Hilfe von Hotteterres Methode denkbar. Wahrscheinlich wurde aber mit dieser Methode von Hotteterre auch beabsichtigt, das musikalische und instrumentale Wissen der Familie Hotteterre, das bisher traditionell vor allem innerhalb der Familie mündlich weitergegeben wurde, zu verschriftlichen und somit zu veröffentlichen. Es ging schliesslich aber auch bei

¹ Lescat: Méthodes et Traités S. 10.

Hotteterres Methode wahrscheinlich vor allem darum, ein Lehrwerk für Traversflöte, Blockflöte und Oboe zu schaffen, das die musikalische Praxis intellektualisiert und schriftlich festhält. Hierbei gelten die selben Feststellungen bezüglich der monopolisierten französischen Musiktradition, die bereits in der Untersuchung der Methode von Freillon-Poncein gemacht wurden.

4.1.4 Hotteterre 1719

„*L’art de préluder sur la flûte traversière*“ von Jacques Martin Hotteterre le Romain ist keine Methode in dem Sinne, dass sie das Spiel auf Instrumenten vermitteln oder lehren will. Das Werk ist eine Zusammenstellung verschiedener Übungsstücke für die Traversflöte, die Blockflöte, die Oboe und andere Instrumente der Sopran- oder Diskantlage und enthält traktatähnliche musiktheoretische Erläuterungen. Ziel der Methode ist es vor allem, die Kunst der freien Erfindung von „Préludes“ zu vermitteln.

a) Eigener Anspruch der Methode

Das Titelblatt fasst den Inhalt treffend zusammen: „*L’ART DE PRÉLUDER SUR LA FLÛTE TRAVERSIERE Sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois, et autres Instruments de Dessus. Avec des Préludes tous faits sur tous les Tons dans differ^s. mouvem^s. et differens caracteres, accompagnés de leurs agrém^s. et de plus^{rs}. difficultés propres a exercer et a fortifier. Ensemble des Principes de modulation et de transposition; En outre une Dissertation instructive sur toutes les differentes especes de Mesures, &c. Oeuvre VII^e“; Paris 1719.¹ Diese Sammlung enthält also verschiedene Préludes in allen Tonarten und verschiedenen Tempi. Dabei werden durch die Stücke auch verschiedene musikalische Charaktere zum Ausdruck gebracht und Verzierungen gezielt angewendet. Die Stücke sind bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades progressiv angelegt und vermitteln zudem die Grundlagen verschiedener Transpositionsmöglichkeiten. Als Zusatz sind den Stücken auch Erläuterungen zu den verschiedenen Taktarten und anderen musiktheoretischen Elementen angefügt.*

b) Inhaltszusammenfassung

In dieser Methode wird die Oboe, bzw. das Oboenspiel nur entfernt direkt angesprochen und erläutert. Es handelt sich hierbei vor allem um eine Methode zur Vermittlung des Préludes bzw. seiner Erfindung. Der Inhalt wird deshalb im folgenden Überblick ganz knapp zusammengefasst.

¹ Hotteterre: *L’Art de Préluder*, Titelblatt ohne Seitenzahl.

Vorwort:

- Es werden zwei Arten von „Prélude“ unterschieden: Einerseits das „Prélude“ als Einleitungsstück einer Suite oder Oper und andererseits das „wahre Prélude“, welches in dieser Methode eingehend behandelt wird. Da auch der freien Erfindung dieser Art des Prélude gewisse Regeln zugrunde liegen, werden diese in dieser Methode eingehend besprochen.¹
- Es folgen weitere Beschreibungen des Inhalts (siehe die folgende Inhaltszusammenfassung).

Erstes Kapitel:

- Erklärungen der Stammtöne und Intervalle.

Zweites Kapitel:

- Erklärung des Dreiklangs, basierend auf G-Dur (g' bis h''); der Dreiklang wird als „Grundgerüst“ für Variationen eingeführt.
- Es folgen fünf Variationen in einem ersten und vier Variationen in einem zweiten Notenbeispiel, die zeigen, wie das „Gerüst“ des vorher abgebildeten G-Dur - Dreiklangs variiert und verbunden werden kann.
- Weitere „Dreiklangserüste“ in verschiedenen Tonarten werden vorgestellt.

Drittes Kapitel:

- Nur das dritte Kapitel der Sammlung befasst sich mit der Oboe, bzw. bietet Übungsstücke explizit für Oboe an. Das Kapitel ist mit dem Titel *„Préludes sur tous les Tons dans differens mouvemens, et differens caracteres pour la Flûte-Traversiere, la Flûte-a-bec, le Hautbois, &c.“* überschrieben. Diese Préludes sind also nicht ausschliesslich für Oboe, sondern wie die gesamte Methode auch für Flöte, Blockflöte und andere Instrumente konzipiert. Für jede Tonart sind je zwei bis maximal vier unterschiedliche Préludes notiert.
 - Die Achtel sind gemäss Anweisung Hotteterres durchwegs inégal zu spielen, ausser dort, wo es durch ein entsprechendes Zeichen angezeigt ist.
 - Alle Préludes werden als „auch auf der Oboe spielbar“ bezeichnet, ausser diejenige, die zu hohe Töne enthalten (wobei nicht genauer spezifiziert wird, bei welchen Tönen die Grenze erreicht ist). Aufgrund der Transpositionsmöglichkeit aller Stücke ist nicht genauer definierbar, wie gross der von Hotteterre benutzte Ambitus der Oboe ist.

¹ Sämtliche Préludes und Etüden dieser Methode sind einstimmig und ohne Bass.

- Bei den Préludes sind jeweils Angaben zu finden, wie diese in eine andere Tonart zu transponieren sind (die Transposition geschieht durch die Verschiebung des G-Schlüssels von der untersten auf die zweite Linie).
- „Ports de voix“ (= „v“), verschiedene Trillervarianten (= „+“), ausgeschriebene „coulements“ und Vorhalte sind systematisch eingezeichnet. Gewisse Triller werden in Worten oft noch genauer spezifiziert („Cadence à la quinte“ etc.).
- In den Préludes sind verschiedene zusätzliche schriftliche Angaben zu finden:

Angaben zum Tempo: *modéré, animé, tendrement sans lenteur, gay et croches egales, animé et détaché, lentement, gravement sans lenteur, gravement, gay.*

Angaben zum Charakter: *gracieusement, affectueusement, majesteusement.*

Die Tempo-, bzw. Charakterangaben sind nicht klar auseinander zu halten. Verschiedene Tempoangaben können als Charakterangabe angesehen werden, während gewisse Charakterangaben auch durchaus als Tempoangaben dienen können.

- Benutzte Taktarten: 2, 3/2, C , 3, 6/4 und 2/4.
- Verwendete Tonarten: bis 5 # (H-Dur) und bis 5 b (b-Moll). Ausgelassen werden Fis-Dur, Ges-Dur, As-Dur und Des-Dur, sowie es-Moll, dis-Moll, gis-Moll und cis-Moll. Durch Transpositionen der Préludes sind aber auch diese entlegenen Tonarten zu erreichen.
- Die Unterscheidung zwischen notes inégales und égales wird häufig angezeigt.
- An Stellen, wo der Ambitus deutlich über- oder unterschritten wird, gibt Hotteterre in Querverweisen Alternativen an. Diese können nach Wunsch in das bestehende Prélude eingegliedert werden.
- Sämtlich Bindungen und vereinzelte Staccatopassagen sind eingezeichnet.
- Die Stücke weisen einen mittleren Schwierigkeitsgrad auf. Die Préludes sind nach bestimmten Schwierigkeiten geordnet und trainieren diese systematisch. So wird in einzelnen Préludes das Schwergewicht auf weite Sprünge oder rhythmische Feinheiten, in anderen auf Schnelligkeit, bzw. Fingerfertigkeit, Trillerketten oder Sänglichkeit gelegt. Die Stücke sind nicht explizit an Anfänger gerichtet und würden diese auch bei weitem überfordern.
- Alle Stücke sind mit durchschnittlich 9 bis 15 Takten Länge sehr kurz gehalten und gehen nie über zwei Zeilen hinaus.

Viertes Kapitel:

- In diesem Kapitel werden weitere kurze Stücke („Traits“) und namentlich als solche benannte Etüden („études“) in verschiedenen Tonarten und mit unterschiedlicher Länge und Schwierigkeit eingeführt. Die einzelnen, teilweise fragmentarisch gehaltenen Stücke behandeln ganz unterschiedliche Schwierigkeiten (beispielsweise Arpeggios, schwierige Intervallsprünge, Ketten mit Wechselnoten, triolische Dreiklangsbrechungen u.s.w.). Es wird nicht genauer spezifiziert, für welche Instrumente diese Stücke geeignet sind. Der oboistische Ambitus wird vielfach unter-, aber nie überschritten – die meisten Stücke sind deshalb durchaus auf der Oboe spielbar. Für das Spiel auf der Oboe sind diese Stücke bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades sehr unterschiedlich einzustufen; die Palette reicht über mittelschwierig, schwierig bis sehr schwierig.
 - Benutzte Taktarten: 2, C, 3/2, C , 2/4, 3, 6/4, 3/8 und 9/8.
 - Verwendete Tonarten: bis 5 # (H-Dur) und bis 5 b (b-Moll). Durch Transpositionen der Stücke sind aber auch andere entlegene Tonarten zu erreichen. Transpositionsvarianten durch Verschiebung des G-Schlüssels werden angezeigt, wie es bereits im dritten Kapitel der Fall war.
 - Auch hier werden Tempo- bzw. Charakterangaben angegeben, die allerdings nicht klar auseinander zu halten sind. Verschiedene Tempoangaben können als Charakterangabe angesehen werden, während gewisse Charakterangaben auch durchaus als Tempoangaben dienen können (vgl. „drittes Kapitel“).
 - Wie bereits im dritten Kapitel sind auch hier sowohl die Unterscheidung zwischen notes inégales und égales als auch alle Verzierungen, sämtliche Bindungen und vereinzelte Staccatopassagen eingezeichnet.

Fünftes Kapitel:

- In diesem Kapitel werden Préludes für die Blockflöte eingeführt. Allerdings erwähnt Hotteterre, dass mehrere Stücke auch auf der Oboe spielbar seien, sie müssten hierzu bei Bedarf durch Verschiebung des G-Schlüssels transponiert werden („*Plusieurs conviendront aussi au Hautbois sur l'une et sur l'autre clef*“¹).
- Es folgen weitere Préludes im bekannten Muster: Kurze Stücke unterschiedlicher Länge in verschiedenen Tonarten und Schwierigkeitsgraden. Bestimmte Schwierigkeiten werden in den Stücken gezielt trainiert.
 - Benutzte Taktarten: 2, 3/2, C und 3.

¹ Hotteterre: L'Art de Préluder S. 27.

- Verwendete Tonarten: bis 5 # (H-Dur) und bis 6 *b* (es-Moll). Durch Transpositionen der Stücke sind aber auch andere entlegene Tonarten zu erreichen. Die Transpositionsvarianten durch Verschiebung des G-Schlüssels werden angezeigt, wie es in den vorherigen Kapiteln der Fall war.
- Auch hier werden Tempo-, bzw. Charakterangaben angegeben, die allerdings nicht klar auseinander zu halten sind.
- Wie in den vorhergehenden Kapiteln sind auch hier sowohl die Unterscheidung zwischen notes inégales und égales als auch alle Verzierungen, sämtliche Bindungen und vereinzelte Staccatopassagen eingezeichnet.
- Für das Spiel auf der Oboe sind diese Prélude als mittelschwierig und schwierig einzustufen.

Sechstes Kapitel:

- Dieses Kapitel führt analog zum vierten Kapitel kurze und zum Teil fragmentarische Etüden explizit für die Blockflöte ein (vgl. „*Viertes Kapitel*“).
- Sowohl in diesem als auch im vorhergehenden Kapitel für die Blockflöte wird der oboistische Ambitus nur selten überschritten. Diese Stücke sind also grösstenteils auch mit der Oboe spielbar.
 - Benutzte Taktarten: 2, 3/16, 6/16, 9/16, C , 2/4, 3, 6/8 und 3/8.
 - Verwendete Tonarten: bis 5 # (H-Dur) und bis 6 *b* (es-Moll). Durch Transpositionen der Stücke sind aber auch andere entlegene Tonarten zu erreichen. Transpositionsvarianten durch Verschiebung des G-Schlüssels werden angezeigt, wie es in den vorherigen Kapiteln der Fall war.
 - Auch hier werden Tempo-, bzw. Charakterangaben angegeben, die allerdings nicht klar auseinander zu halten sind.
 - Wie in den vorhergehenden Kapiteln sind auch hier sowohl die Unterscheidung zwischen notes inégales und égales als auch alle Verzierungen, sämtliche Bindungen und vereinzelte Staccatopassagen eingezeichnet.

Siebttes Kapitel.

- In diesem Kapitel wird die Hochalteration der siebten Stufe in Molltonarten, bzw. die Alteration der Septime zum Leitton besprochen und in diversen Notenbeispielen erläutert.
- Zusätzlich werden damit verbunden in ersten Schritten einfache Modulationen und Kadenztriller eingeführt und erklärt.

Achtes Kapitel:

- Es folgt hier die Erklärung der Triller. Hotteterre beschränkt sich auf die zwei grundsätzlichen Arten „*cadence parfaite*“ oder „*cadence finale*“ (Kadenztriller) und „*cadence imparfaite*“ (alle anderen Triller). Bei diesen Erklärungen handelt es sich um rein theoretische Anweisungen, wo und in welchem tonalen Zusammenhang ein Triller auszuführen ist. Sowohl die Erläuterungen als auch die Notenbeispiele geben keine Auskunft, *wie* der Triller auszuführen ist.

Neuntes Kapitel:

- In diesem Kapitel wird das Erkennen einer Tonart erläutert. Dies soll gemäss Hotteterres Anweisungen durch die genaue Beobachtung des vorkommenden Tonikadreiklangs, der Leittöne und des Finaltons geschehen.

Zehntes Kapitel:

- Sehr ausführliche und mit zahlreichen Notenbeispielen illustrierte Erklärungen zu verschiedenen Varianten der Transposition werden in diesem Kapitel angebracht. Einerseits wird das Transponieren durch Verschieben des G-Schlüssels und andererseits das Transponieren mittels des beweglichen C-Schlüssels unter Berücksichtigung der jeweiligen Veränderung der Tonart erklärt. (Aufgrund des französischen Solmisationssystems gestalten sich diese Transpositionen einmal mehr weit weniger kompliziert, als dies mit der Tonbenennung des deutschen Sprachgebrauchs der Fall wäre.)

Elftes Kapitel:

- Im letzten, dem elften Kapitel werden die Taktarten ausführlich erläutert. Den Erklärungen sind jeweils unterschiedliche originale Notenbeispiele aus der Literatur (beispielsweise „*Prélude de Sonate du Sign^r. Corelli op. 5*“, „*Couplet de la Passacaille d’Armide*“, „*Ouverture de l’Opéra de Phaéton*“ oder „*Air des Demons, il est de Thésée*“) angefügt. Die Erklärungen Hotteterres werden im Folgenden unter Wahrung des originalen Wortlauts stichwortartig zusammengefasst:
 - „C“: in vier langsamen Schlägen gezählt, Achtel werden egal gespielt. Es wird in „Airs“ in Kantaten und Motetten, selten in „Airs“ französischer Opern, aber oft in italienischen Opern benutzt.

- „ C “: in zwei langsamen oder vier raschen Schlägen gezählt, Achtel werden egal gespielt. Es wird auch als „Tempo di Gavotta“, „Tempo di Capella“ oder „Tempo alla breve“ bezeichnet. Herr Lully hat dieses Taktmass in seinen Opern indifferent verwendet – das italienische „Tempo di Gavotta“ scheint dieses Taktmass am besten zu verwirklichen.
- „2“: in zwei raschen Schlägen (halben Notenwerten) gezählt; es kommt in italienischer Musik nicht vor.
- „ $3/2$ “: wird in drei langsamen Schlägen gezählt, die Viertelnoten sind „pointées“ [=inegal] zu spielen. Es wird in pathetischen und zarten Stücken, wie Schlafliedern, Klagen, Kantaten, Grave-Sätzen in Sonaten und in „Courantes“ benutzt.
- „3“: wird auch als $3/4$ angezeigt, kann schnell oder langsam sein und wird in drei Schlägen gezählt. Die Achtelnoten werden in der französischen Musik fast immer „pointées“ gespielt. Es wird in der „Passacaille“, der „Chaconne“ und der „Sarabande“, sowie in „Airs de ballet“, italienischen „Courantes“ und Menuetten benutzt.
- „ $3/8$ “: wird in einem raschen Schlag pro Takt [d.h. in einer punktierten Viertelnote] gezählt, in langsamen Sätzen soll dieses Taktmass in drei Achteln gezählt werden. Die Achtelnoten werden egal, die Sechzehntelnoten werden „pointées“ gespielt. Das Taktmass wird in „Airs légers“, „Canaries“ und „Passepieds“ benutzt.
- „ $9/8$ “: wird in drei Schlägen gezählt. Die Achtelnoten werden egal, die Sechzehntelnoten werden „pointées“ gespielt. Das Taktmass wird vor allem in Sonaten und „Gigues“ benutzt; es wird erst seit kurzer Zeit auch in Frankreich angewendet.
- „ $6/4$ “: wird in zwei Schlägen à je drei Viertelnoten oder einer punktierten halben Note gezählt. Teilweise wird das Taktmass in langsamem Tempo auch in sechs Viertelnoten gezählt. Die Achtel sind „pointées“ zu spielen. Man benutzt das Taktmass in Reprisen von Opernouvertüren, in „Loures“, „Gigues“, „Forlanes“ und einigen „Airs de ballets“. Man sieht es selten in italienischer Musik.
- „ $12/8$ “: wird in vier punktierten Viertelnoten gezählt, die Achtelnoten werden egal gespielt. Das Taktmass wird nicht in vokaler, sondern eher in instrumentaler Musik und dort vor allem in „Gigues“ verwendet. Das Taktmass ist in Frankreich ziemlich neu.
- „ $2/4$ “: wird in zwei raschen Schlägen gezählt, die Achtelnoten werden egal, die Sechzehntelnoten „pointées“ gespielt. Man benutzt das Taktmass in Kantaten und Sonaten.
- „ $12/16$ “: wird in vier punktierten Viertelnoten gezählt, die Sechzehntelnoten werden egal gespielt.

- „2/8“: wird in zwei Schlägen gezählt, die Achtelnoten werden egal, die Sechzehntelnoten inegal gespielt. Dieses Taktmass wird oft in „Airs de Tambourin“ benutzt.
- Alle Taktarten können grundsätzlich auf die zwei elementaren Taktarten (in vier oder drei Schlägen gezählt) reduziert werden [Hotteterre meint damit den grundsätzlichen Unterschied binärer oder ternärer Zählweise]. Die Italiener benutzen deshalb auch lediglich die zwei Taktarten „C“ und „3/4“.
- Neben den hier erklärten Taktarten existieren auch die Arten 9/16, 6/16 und 3/16, die in den hier abgedruckten Préludes verwendet werden.

Weitere angefügte Stücke:

- Der Methode sind nach dem elften Kapitel als Anhang zwei weitere kunstvolle Préludes mit zusätzlicher bezifferter Bassstimme angefügt. Das erste Prélude („gravement“) steht in D-Dur mit der Transpositionsvariante nach B-Dur und im Taktmass „C“; das zweite Prélude („gravement“) steht in g-Moll mit der Transpositionsvariante nach e-Moll und im Taktmass „3“. Sämtliche Verzierungen wie Triller, ausgeschriebene „coulements“, „ports de voix“, „tour de goiser“ und alle Bindungen sind eingezeichnet. Beide Stücke sind auf der Oboe spielbar und können als mittelschwierig bezeichnet werden.

Hier endet die Methode.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Diese Sammlung trainiert systematisch bestimmte technische Schwierigkeiten des Oboenspiels. Sie kann deshalb in einem modernen Sinne als Etüdensammlung bezeichnet werden.

Spezifisch für die Oboe konzipierte Stücke sind nur im oben besprochenen dritten Kapitel zu finden. Allerdings zeigen auch die speziell für Blockflöte oder Traversflöte konzipierten Préludes und Etüden der anderen Kapitel bezüglich ihres Aufbaus ein weitgehend identisches Muster. Viele dieser Préludes und Etüden sind auch auf der Oboe spielbar oder können mittels Transposition für die Oboe spielbar gemacht werden. Diese Praxis wird von Hotteterre in der Einleitung zum fünften Kapitel auch explizit erwähnt („*Plusieurs conviendront aussi au*

*Hautbois sur l'une et sur l'autre clef*¹), und sie kann deshalb auch auf sämtliche Stücke angewendet werden.

d) Griff- und Trillertabelle

Es sind keine Griff- und Trillertabellen vorhanden.

e) Pädagogik / Didaktik

Diese Etüdensammlung ist nach einem groben didaktischen Konzept aufgebaut. Die Stücke sind bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades zwar progressiv angelegt, diese Progression bewegt sich allerdings nicht schrittweise von „einfach“ zu „schwierig“, sondern äussert sich vermischt in verschiedenen Schwierigkeitsgraden innerhalb der einzelnen Stücke. Leichte oder sehr leichte Stücke für Anfänger fehlen, weshalb diese Sammlung als Etüdensammlung für Schüler in einem fortgeschrittenen Stadium bezeichnet werden muss.

Entlegene Tonarten mit vier oder mehr Vorzeichen sind auf der Oboe des frühen 18. Jahrhunderts sehr schwierig und nur mit sehr viel Übung umzusetzen. Es ist deshalb erstaunlich, dass Hotteterre auf so kleinem Raum derart viele Tonarten versammelt. Aufgrund der Betonung und der klaren Hinweise Hotteterres auf die Möglichkeit der Transposition der einzelnen Stücke in andere Tonarten relativiert sich der Gebrauch vieler Vorzeichen allerdings. Dass der „Schüler“ oder besser „der Lernende“ die seinem Ausbildungsstand angemessenen Stücke herausuchen oder dieselben zu seinen Gunsten transponieren muss, zeugt aus heutiger Sicht nicht von durchdachten pädagogischen Überlegungen des Verfassers. Es liegt allerdings im Dunkeln, ob die pädagogische Praxis des frühen 18. Jahrhunderts dies als selbstverständlich erachtete.

f) Anmerkungen

Diese Etüdensammlung Hotteterres ist durchaus als Ergänzung zu seiner 1707 erschienen Methode für die Traversflöte, Blockflöte und Oboe anzusehen. Die dort fehlenden Übungsstücke sind hier in grosser Anzahl und im weitesten Sinne pädagogisch konzipiert versammelt. Zusammen mit der Methode von 1707 und unter Berücksichtigung der hier zusätzlich angebrachten traktatähnlichen musiktheoretischen Erläuterungen bilden diese

¹ Hotteterre: L'Art de Préluder S. 27.

Etüden eine vollständige Methode. Allerdings muss auch hier festgestellt werden, dass die im vorhergehenden Kapitel festgestellten Mängel nach wie vor vorhanden sind. Auch zusammen mit diesen Etüden und den traktatähnlichen musiktheoretischen Erläuterungen bietet die Methode von 1707 lediglich Anleitungen für *fortgeschrittene Schüler* zur selbständigen Weiterbildung. Sie kann dabei auch als „Lehrmittel“ im persönlichen Unterricht eingesetzt werden. Diese Arbeitsweise ist mit Hilfe von Hotteterres Methode denkbar. Dass die beiden Methoden Hotteterres tatsächlich zusammen und sich gegenseitig ergänzend verwendet wurden, ist allerdings aufgrund der unterschiedlichen Anzahl der Nachdrucke unwahrscheinlich. Während die „*Principes de la flûte traversière*“ (Hotteterre 1707) sieben Mal nachgedruckt wurden¹, erschien „*L'Art de Préluder*“ (Hotteterre 1719) nur in einem einzigen Nachdruck 1719. Die Popularität der „*Principes de la flûte traversière*“ blieb also unerreicht.

Es ist anzumerken, dass in der hier untersuchten Methode der zunehmende Einfluss der italienischen Musik auf die französische Musikwelt anfangs des 18. Jahrhunderts sehr deutlich spürbar ist. Hotteterre erwähnt in seinen Erklärungen zu den Taktarten sehr oft italienische Satzformen und Tänze und wägt die nationalen stilistischen Unterschiede gegeneinander ab. Zudem finden sich auch in den Notenbeispielen des elften Kapitels einige Beispiele aus Sonaten Corellis. Diese Hinweise auf italienische stilistische Einflüsse schlagen sich zwar in den Etüden und Préludes Hotteterres wiederum nur bedingt nieder; es ist allerdings bemerkenswert, wie sehr sich der musikalische Horizont in dieser Methode im Vergleich mit den älteren und diesbezüglich konservativeren Methoden bereits ausgeweitet hat.

Aus den Etüden Hotteterres lassen sich aufgrund von deren Kürze und Fokussierung auf Préludes sowie der gezielt technischen Absicht und allgemeinen Konzipierung für Traversflöte, Blockflöte und Oboe keine typischen oboistischen Usancen ableiten.

¹ Nach Lescat: Méthodes et Traités S. 186; in dieser Zählung sind zwei Übersetzungen (englisch, London 1729 und holländisch, Amsterdam 1728) nicht inbegriffen.

4.1.5 Griff- und Trillertabellen

In den folgenden Tabellen sind alle Fingersätze der besprochenen französischen Methoden, die eine Griffabelle enthalten, aufgelistet. Folgende Abkürzungen werden benutzt: „B“ = Bismantova, „F-P“ = Freillon-Poncein, „H“ = Hotteterre.

Die Griffabelle Hotteterres verfügt, da sie für Traversflöte konzipiert ist, nicht über Doppellöcher bei den Grifflöchern 3 und 4. Hotteterre gibt dort jeweils die Halbdeckung des Lochs an, falls das Loch nicht ganz gedeckt werden soll. Diese Halbdeckung wurde in den folgenden Tabellen auf den Gebrauch von Oboen mit Doppellöchern übersetzt, da es höchstwahrscheinlich ist, dass auch Hotteterre ein Instrument mit Doppellöchern benutzt hat.

Alle Fingersätze wurden so in die Tabelle übertragen, wie sie in den originalen Tabellen abgedruckt sind. Eigene Versuche des Autors ergaben, dass zahlreiche Fingersätze sehr eigenartig klingen oder der entsprechende Ton oder Triller mit den angegebenen Fingersätzen nicht spielbar ist. Diese Erfahrungen werden in der Tabelle nicht wiedergegeben, da der Autor eine Oboe nach einer Kopie von Jacob Denner (Typ A2) spielt und deshalb aussagekräftige Rückschlüsse der Fingersätze auf die verwendeten Instrumente von Freillon-Poncein, Bismantova oder Hotteterre nicht möglich sind. Zudem wäre es zur Nachprüfung der Fingersätze auch notwendig, ein entsprechendes Rohr mit den originalen Abmessungen der Autoren der Methoden zur Verfügung zu haben. Die Wichtigkeit des Rohrs und die damit verbundenen Probleme für Rückschlüsse aus heutiger Sicht wurden in Kapitel 1.5 eingehend besprochen. Gewisse Fingersätze von Bismantova, Freillon-Poncein und Hotteterre lassen auf den Gebrauch eines sehr leichten und bezüglich der Intonation sehr beweglichen Rohrs schliessen. Gewisse Fingersätze sind nur mit einem bezüglich der Intonation entsprechend beweglichen Rohr umsetzbar. Über die Rohre selbst ist jedoch nichts direkt überliefert, weshalb eine Qualifizierung der Fingersätze aus diesen und obgenannten Gründen nicht sinnvoll ist. Es sei diesbezüglich deshalb auf entsprechende Versuche von Bruce Haynes verwiesen.¹

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 478-486.

Griffstabellen:

Ton	c'	cis'	des'	d'	dis'	es'	e'	eis'	fes'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	○	○	○
6	●	●	●	●	●	●	○	●	○
C-/Es-Klappe	C	C halbgedeckt	C halbgedeckt		Es	Es			
Methode(n)	F-P, H, B	F-P, B	F-P, B	F-P, H, B	F-P, H, B ¹	F-P, H, B ²	F-P, H, B	F-P, B	F-P

Ton	f'	fis'	fis'	ges'	ges'	g'	g'	gis'	gis'	gis'	as'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○	○
4	●	●	○	●	○	○	○	○	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	○	●	○	●	●	○	●	●	○	●
C-/Es-Klappe											
Methode(n)	F-P, H, B	B	F-P, H	B	F-P, H	F-P, B	H	B	F-P	H	F-P, B

Ton	as'	a'	a'	ais'	ais'	ais'	b'	b'	b'	h'	h'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	○	○	○	○	○	○	○	○
3	○	○	○	●	●	●	●	●	●	○	○
4	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	●	○	●	○	○	●	○	○	●	○
C-/Es-Klappe											
Methode(n)	H	F-P, B	H	B	F-P	H	B	F-P	H	F-P, B	H

Ton	his'	ces''	c''	c''	cis''	cis''	cis''	des''	des''	des''	d''
1	○	●	○	○	●	●	○	●	●	○	●
2	●	○	●	●	●	●	●	●	●	○	●
3	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●
4	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●
5	○	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●
C-/Es-Klappe					C	C	C	C	C	C	
Methode(n)	F-P	F-P	F-P, B	H	B	F-P ³	H	B	F-P	H	F-P

¹ Bismantova gibt diesen Fingersatz mit der C-Klappe statt der Es-Klappe an; ein höchstwahrscheinlicher Schreibfehler, denn mit der C-Klappe gegriffen, erklingt dieser Fingersatz als c'.

² Bismantova gibt diesen Fingersatz ohne Es-Klappe an; ein höchstwahrscheinlicher Schreibfehler, denn ohne diese Klappe gegriffen, erklingt dieser Fingersatz als d'.

³ Freillon-Poncein gibt diesen Fingersatz ohne die C-Klappe an; ein wahrscheinlicher Druckfehler, denn ohne diese Klappe gegriffen, erklingt dieser Fingersatz als d''.

Ton	d''	dis''	es''	e''	eis''	fes''	f''	fis''	fis''	fis''	ges''
1	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○	●●	●●
5	●	●	●	●	○	●	○	○	●	○	○
6	●	●	●	○	●	○	●	○	●	○	○
C-/Es-Klappe		Es	Es							Es	
Methode(n)	H, B	F-P, H, B ¹	F-P, H, B ²	F-P, H, B	F-P, B	F-P	F-P, H, B	B	F-P	H	B

Ton	ges''	g''	g''	gis''	gis''	gis''	as''	as''	a''	a''	a''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	○	○	○	○	○	○	○	○
4	○	○	○	●	○	○	○	○	○	○	○
5	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	●	○	●	●	○	●	○	●	●	○
C-/Es-Klappe									C		
Methode(n)	F-P, H	F-P, B	H	B	F-P	H	F-P, B	H ³	B	F-P	H

Ton	ais''	ais''	b''	b''	h''	h''	h''	his''	ces'''	c'''	c'''
1	●	●	●	●	●	○	●	○	○	○	○
2	○	○	○	○	○	●	○	●	●	●	○
3	●●	●●	●●	●●	○	○	○	○	○	○	○
4	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	○	●	○	●	○	○	○	○	●	○
C-/Es-Klappe	C										
Methode(n)	B	F-P, H	B	F-P, H	B	F-P	H	F-P	F-P	B	F-P, H

Ton	c'''	cis'''	cis'''	cis'''	des'''	des'''	d'''	d'''
1	○	○	○	○	○	○	○	○
2	○	○	●	○	●	●	●	●
3	○	○	●●	○	●●	●●	●●	●●
4	●●	○	●●	●●	●●	●●	○	●●
5	●	○	○	●	○	●	○	●
6	●	●	●	●	●	●	○	●
C-/Es-Klappe		C	C		C	C	C	
Methode(n)	H	B	F-P	H ⁴	F-P	H ⁵	F-P	H, B

¹ Bismantova gibt diesen Fingersatz mit der C-Klappe statt der Es-Klappe an; ein höchstwahrscheinlicher Schreibfehler, denn mit der C-Klappe gegriffen, erklingt dieser Fingersatz als cis''.

² Bismantova gibt diesen Fingersatz ohne Es-Klappe an; ein höchstwahrscheinlicher Schreibfehler, denn ohne diese Klappe gegriffen, erklingt dieser Fingersatz als d''.

³ Zusatz von Hotetterre: „en forçant le vent et serrant l'anche avec les lèvres“.

⁴ Zusatz von Hotetterre: „en forçant le vent et serrant l'anche avec les lèvres“.

⁵ Zusatz von Hotetterre: „en forçant le vent et serrant l'anche avec les lèvres“.

Trillertabellen

Dem Triller vorausgehend wird immer ein Vorhalt mit der oberen Trillernote unter Anwendung des normalen Fingersatzes gespielt.

Triller	c'-d'	cis'-d'	d'-es'	d'-e'	dis'-e'	dis'-eis'	es'-fes'	es'-f'	es'-f'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●tr
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	●	●	●	●	●tr	●	●tr	○
6	●	●	●tr	●tr	●tr	●	●tr	●	●
C-/Es-Klappe	C tr	C tr			Es	Es	Es	Es	Es
Methode(n)	H, B	B	F-P, H,	F-P, H, B	F-P, H	H	F-P	H, B	F-P

Triller	e'-f'	e'-fis'	e'-fis'	eis'-fis'	f'-ges'	f'-g'	fis'-g'	fis'-g'	fis'-g'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr	●●	●●
4	●●	tr●○	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	○○	○○	tr●○
5	●tr	○	●	○	○	○	●	●tr	○
6	○	○	○	●	●	●	●	●	●
C-/Es-Klappe									
Methode(n)	F-P, H, B	F-P	H	F-P, H, B	F-P	F-P, H, B	B	F-P,	H,

Triller	fis'-gis'	ges'-as'	ges'-as'	g'-as'	g'-as'	g'-a'	g'-a'	gis'-a'	gis'-a'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	○●tr	○●tr
4	●●	●●	●○	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	●	●	○	●	○	●	○
C-/Es-Klappe	Es	Es							Es
Methode(n)	F-P, H	F-P	H	F-P	H	F-P, B	H	F-P, B	H

Triller	gis'-ais'	as'-b'	as'-b'	a'-b'	a'-b'	a'-h'	a'-h'	ais'-h'	ais'-h'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●tr
2	●tr	●tr	●tr	●tr	●tr	●tr	●tr	○	○
3	○●	○●	○●	○○	○○	○○	○○	●●tr	●●
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	●	○	●	○
C-/Es-Klappe			Es						
Methode(n)	F-P	F-P, B	H	F-P	H	F-P, B	H	F-P	H

Triller	ais'-his'	ais'-his'	b'-ces''	b'-c''	b'-c''	b'-c''	h'-c''	h'-c''	h'-cis''	h'-cis''
1	●tr	●tr	●	●tr	●tr	●tr	●tr	●tr	●	●tr
2	○	○	○	○	○	○	○	○	●tr	○
3	●●	●●	●●tr	●●	●●	●●	○○	○○	●●tr	○○
4	○○	●●	○○	○○	○○	●●	○○	○○	●●	○○
5	○	●	○	○	○	●	○	○	●	○
6	●	●	●	○	●	○	●	○	●	○
C-/Es-Klappe										
Methode(n)	F-P	H	F-P	B	F-P	H	F-P, B	H	F-P	H

Triller	his'-cis''	c''-des''	c''-d''	c''-d''	c''-d''	cis''-d''	cis''-d''	cis''-dis''	des''-es''	des''-es''
1	○	○	○	○	○	●	○	●	●	○
2	●tr	●tr	●tr	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	○○	●●tr	●●tr	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	○○	●●	○○	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	●	○	●	○	●	●	●	●	●
6	●	●	●	●	○	●	●	●tr	●tr	●tr
C-/Es-Klappe						C tr	C tr	C	C	C
Methode(n)	F-P	F-P	B	F-P	H	F-P	H	F-P	F-P	H

Triller	des''-es''	d''-es''	d'-e'	d'-e'	dis''-e''	dis''-eis''	dis''-eis''	es''-fes''	es''-f''	e''-f''
1	●	●	○	●	●	●	●	●	●	●
2	●tr	●	●	●	●	●tr	●	●	●tr	●
3	●●tr	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	●	●	●	●	○	●tr	●	○	●tr
6	●	●tr	●tr	●tr	●tr	●	●	●tr	●	○
C-/Es-Klappe	Es				Es	Es	Es	Es	Es	
Methode(n)	H	F-P, H	B	F-P, H	F-P, H	F-P ¹	H	F-P, B	F-P ²	F-P, H, B

Triller	e''-fis''	e''-fis''	eis''-fis''	f''-ges''	f''-g''	fis'-g'	fis''-g''	fis''-gis''	ges''-as''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr	●●	●●tr	●●tr
4	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●○	○○	●●	●●
5	○	●	○	○	○	○	●tr	○	○
6	○	○	●	●	●	○	●	○	○
C-/Es-Klappe								Es	Es
Methode(n)	F-P	H	F-P, H	F-P, B	F-P, H	B ³	F-P, H	F-P, H	F-P

¹ unwahrscheinlicher Trillerfingersatz, womöglich ein Schreib- oder Druckfehler.

² unwahrscheinlicher Trillerfingersatz, womöglich ein Schreib- oder Druckfehler.

³ unwahrscheinlicher Trillerfingersatz, womöglich ein Schreibfehler.

Triller	ges''- as''	g''-as''	g''-as''	g''-a''	g''-a''	gis''-a''	gis''-a''	gis''- ais''	as''- b''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●tr	●tr
3	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	○●tr	●○	●○
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	●	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	●	○	●	○	●	○	○	○
C-/Es-Klappe									
Methode(n)	H	F-P	H	F-P, B	H	F-P	H	F-P	F-P, H, B

Triller	a''-b''	a''-h''	a''-h''	ais''-h''	ais''- h''	ais''- his''	b''- ces''	b''-c''	b''-c''
1	●	●	●	●	●tr	●tr	●	●tr	●tr
2	●tr	●tr	●tr	○	○	●	○	○	●
3	○○	○○	○○	●●tr	●●	○○	●●tr	●●	○○
4	○○	○○	○○	○○	○○	●●	○○	○○	●●
5	○	○	○	○	○	●	○	○	●
6	○	●	○	○	○	●	○	○	●
C-/Es-Klappe						Es			Es
Methode(n)	F-P, H	F-P, B	H	F-P	H	H	F-P	F-P, B	H

Triller	h''-c''	h''-c''	h''-cis''
1	●tr	●tr	●tr
2	○	○	○
3	○○	○○	○○
4	○○	○○	○○
5	○	○	○
6	●	○	○
C-/Es-Klappe			Es
Methode(n)	F-P, B	H	H

Wie unschwer erkennbar ist, sind die Fingersätze der drei Methoden teilweise sehr unterschiedlich. Diese Mannigfaltigkeit hat verschiedene Gründe: Es ist rückblickend nicht zu bestimmen, welche Instrumente die Autoren benutzt haben. Je nach Instrument können bestimmte Fingersätze besser oder schlechter ansprechen. Diesbezüglich spielt auch das verwendete Rohr, wie bereits angesprochen wurde, eine grosse Rolle. Je nach Beweglichkeit oder Stabilität des Rohrs sind bestimmte Fingersätze besser oder schlechter spielbar. Als dritter Grund müssen auch die persönlichen Intonationspraktiken oder –vorlieben sowie die Ansatztechniken der Autoren berücksichtigt werden. Diese können unter Umständen sehr unterschiedlich gewesen sein, und in den Methoden sind so gut wie keine Angaben über die Ansatz- bzw. Intonationspraktiken der Autoren wiedergegeben worden. Es ist hierbei auch zu berücksichtigen, dass auf Oboen vor der Einführung zusätzlicher Klappen anfangs des 19. Jahrhunderts generell eine sehr grosse Vielfalt an Fingersätzen bestand. Durch verschiedene

Gabelgriffe, der Deckung oder Öffnung zusätzlicher Löcher oder deren Halbdeckung konnten Fingersätze verbessert oder stabilisiert werden. Daraus resultierten unzählige mögliche Fingersätze, deren Unterschiedlichkeit sich teilweise nur in feinsten Nuancen äusserte. Dies bestätigt neben der praktischen Erfahrung des Autors auch Matthew Peacemann in seiner zeitgenössischen Schule für Barockoboe (erschieden in der zweiten Auflage 2002):

„Nicht alle [Fingersätze] eignen sich für jedes Instrument, und es gibt mit grosser Wahrscheinlichkeit weitere nützliche Fingersätze, die andere Spieler entdeckt haben. Oft gibt es für einen bestimmten Ton mehrere geeignete Griffmöglichkeiten, mit denen man technische, intonatorische und tonale Ziele erreichen kann; ich empfehle, danach zu suchen. Obwohl ich eine gewisse historische Verantwortlichkeit voraussetze, nehme ich mir die Freiheit zur Annahme, dass Spieler in der Vergangenheit ein ebenso grosses Interesse daran hatten, ihre musikalischen Möglichkeiten zu erweitern und sich ebenso wenig nach künstlich geschaffenen Beschränkungen richten wollten wie Spieler heutzutage. Wenn ein bestimmter Fingersatz in einer speziellen Situation besser funktioniert als ein anderer, bin ich geneigt, ihn zu verwenden.“¹

Aus den obgenannten Gründen und wegen der unterschiedlichen Fingersätze der Methoden ist es nicht möglich, allgemeingültige Fingersätze für die französische Oboentradition um 1700 zu bestimmen. Die Griffstabellen sind diesbezüglich als relativ zu betrachten. Auffällig ist jedoch, dass sowohl Bismantova als auch Freillon-Poncein die Stützfingertechnik benutzen, während Hotteterre diese nicht anwendet. Da Hotteterre selbst allerdings keine eigene Griffstabelle für Oboe veröffentlicht hat und die Stützfingertechnik für Traversflöten aus Stabilitätsgründen nicht unbedingt notwendig ist, kann auch hier nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass Hotteterre die Stützfingertechnik beim Oboenspiel überhaupt nicht angewendet hat.²

¹ Peacemann: Exercices S. vii, Übersetzung von M. Hennemann.

² Siehe dazu auch die Diskussion verschiedener Fingersätze anhand praktischer Versuche mit Originalinstrumenten und Nachbauten von Rohren in: Haynes: Eloquent Oboe S. 201 – 213.

4.1.6 Schlussfolgerungen

Bismantovas Griffabelle ist die älteste erhaltene Griffabelle für Oboe. Ansonsten liefern die Erläuterungen Bismantovas allerdings nur wenige Informationen zum Oboenspiel um 1688. Das kurze Kapitel über die Oboe ist als Zusatz zu Bismantovas „Compendio musicale“ zu verstehen und weist als solcher deutliche Züge eines Traktats auf. Zur Unterrichtspraxis wurde das untersuchte Kapitel mit Sicherheit nicht benutzt, und es kann auch dem Selbststudium der Oboe nur sehr beschränkt bezüglich der Fingersätze und nur unter der Voraussetzung eingehender Kenntnis der oboistischen Technik dienen.

Auch Freillon-Ponceins Methode ist als Traktat zu verstehen, der sich insbesondere der Oboe, der Blockflöte und der Flageoletflöte annimmt, während Hotteterres Methode zusammen mit der zusätzlichen, später veröffentlichten Etüdensammlung im weiteren Sinne als Lehrwerk bezeichnet werden kann. Das Schwergewicht liegt bei Hotteterre aber deutlich auf Erläuterungen zum Spiel der Travers- bzw. Blockflöte. Eine ausschliesslich für Oboe konzipierte und diese vollständig behandelnde Methode ist in Frankreich in der Zeitspanne bis 1755 nicht nachweisbar. Bei genauerer Betrachtung der Methoden von Freillon-Poncein 1700 und Hotteterre 1707 fällt allerdings auf, dass sich diese Methoden zu ergänzen scheinen. Die in Freillon-Poncein ausgiebig besprochenen Anweisungen zum musiktheoretischen Basiswissen und zur Formenlehre fehlen in Hotteterres Methode (Hotteterre 1707) komplett, während Hotteterres Methode (Hotteterre 1707) im Gegenzug die Zungenstosstechniken, einige Verzierungen, die Inegalität und Anweisungen zur Transposition ausführlicher erläutert, als dies in Freillon-Ponceins Methode der Fall war. Aufgrund der Tatsache, dass sowohl Hotteterre als auch Freillon-Poncein um 1700 als Oboisten am französischen Hof tätig waren, ist durchaus anzunehmen, dass diese sich gekannt haben. Hotteterres Methode könnte in diesem Sinne auch als Reaktion auf die zeitlich früher veröffentlichte Methode von Freillon-Poncein verfasst worden sein, indem sie andere Schwerpunkte setzt oder bestimmte Details ausführlicher erläutert. Eine solche, zwar hypothetische, jedoch naheliegende gegenseitige Ergänzung der Methoden wäre im Sinne der „Académie royale“ zu verstehen, die die Vermittlung eines einheitlichen und normierten Erscheinungsbildes der instrumentalen Praxis anstrebte.

Durch die Veröffentlichung einer zweiten Methode (Hotteterre 1719) mit Etüden und weiteren musiktheoretischen Erläuterungen ergänzte Hotteterre seine erstmals 1707 und später in neun Nachdrucken erschienene Methode selbst um die Faktoren, die hier bei der ersten Methode 1707 bemängelt wurden. Die beiden Methoden vermitteln

zusammengenommen durchaus das Bild eines Lehrwerks. Dieses ist allerdings für Anfänger nicht geeignet und kann erst für Schüler in einem weiter fortgeschrittenen technischen Stadium angewendet werden. Eine solche Praxis der Verbindung der zwei Methoden Hotteterres lässt sich historisch nicht belegen, und die unterschiedliche Anzahl der Nachdrucke dieser Methoden (neun Nachdrucke der Methode von 1707 und nur ein einziger Nachdruck der Methode von 1719) sprechen als deutliche Hinweise zudem gegen diese Annahme.

Es ist abschliessend zu bemerken, dass das Oboenspiel mit Hilfe aller hier untersuchten Methoden nicht für Anfänger und schon gar nicht für Autodidakten erlernbar ist. Hierfür mangelt es allen Methoden an Erläuterungen und elementaren Unterweisungen zur Ansatz- und Atemtechnik und zur Luftführung (Intonationskontrolle). Es sei nur ein kleines, aber pikantes Detail zur Illustration angefügt: Die Methoden Freillon-Ponceins und Hotteterres erläutern nirgends, dass das Oboenrohr vor dem Spielen in Wasser eingelegt oder befeuchtet werden muss. Dies ist allerdings unbedingt notwendig, denn ohne Befeuchtung des Rohrs lässt es sich nicht in Schwingung versetzen (erstaunlicherweise wird gerade dieses Detail von Bismantova in seinen marginalen Anweisungen erwähnt).

Das Weglassen solch elementarer Details ist sicher auch auf die Konzipierung der Methoden für verschiedene Holzblasinstrumente (Oboe, Traversflöte und Blockflöte) zurückzuführen. Bereits Quantz nennt aber an verschiedenen Stellen seines „Versuchs“ die Probleme, die durch die Vermischung verschiedener Holzblasinstrumente und deren Ansatztechniken in didaktischen Werken entstehen können:

„Weil der Hoboe und der Basson, wenn man die **Fingerordnung** und den **Ansatz** ausnimmt, in einigen Stücken mit der Flöte traversiere einerley Eigenschaft im Spielen haben: so können die, welche eines dieser beyden Instrumente handhaben, sich nicht nur dieser Anweisung von dem Gebrauche der zweyerley Arten des Zungenstosses mit **ti** und **tiri**; sondern auch überhaupt die ganze Lehre von der Flöte, so weit sie nicht die Fingerordnung, und den Ansatz betrifft, zu Nutzen machen.“¹

„Weil die Fingerordnung auf der Flöte traversiere viel Aehnlichkeit mit der auf der Hoboe hat: so glauben viele, dass ein jeder, der den Hoboe spielt, die Flöte traversiere von sich selbst erlernen könnte: und daher kommen so viele unrichtige Ordnungen der Finger, und ungesicherte Arten des Ansatzes. Diese beyden Instrumente aber, sind, wie jeder leicht annehmen kann, ihren Eigenschaften nach gar sehr von einander unterschieden: man muss sich also durch das angeführte Vorurtheil, nicht verführen lassen.“²

¹ Quantz: Versuch S. 71.

² Quantz: Versuch S. 39.

Die Aussagen Quantz' sind durchaus auch im umgekehrten Sinne zu verstehen: Auch jeder Flötist, der glaubt, die „Hoboe“ von sich aus mit seinen Kenntnissen erlernen zu können, irrt. Ein progressiver didaktischer Aufbau der oboenspezifischen Finger- und Ansatztechnik sowie der Luftführung und der damit verbundenen Intonationskontrolle ist in den Methoden nicht erkennbar. Wie bereits mehrfach erwähnt, sind die Methoden deshalb nur als solche brauchbar, wenn sie als Weiterbildungsinstrument für einen fortgeschrittenen Schüler verstanden werden. Es ist auch denkbar, dass erste grundsätzliche Praktiken des Oboenspiels im persönlichen Unterricht erlernt und später mittels der schriftlichen Anweisungen der Methoden selbständig vervollständigt, oder dass die Methoden als „Lehrmittel“ im persönlichen Unterricht eingesetzt wurden. In diesem Sinne müssten auch die einführenden Bemerkungen zu den Methoden Freillon-Ponceins (*„J'ay renfermé dans ce petit Traité tout ce qui m'a paru utile pour l'instruction de ceux qui ne sont pas ou en lieu ou en état d'avoir les plus habiles Maîtres; [...]“*)¹ und Hotteterres (*„Ces règles & démonstrations pourront même suppléer au deffaut des Maîtres.“*)² bezüglich der „Ersetzung“ von Lehrern verstanden werden: Die Methoden können den Lehrer mangels eigener Erfahrung *ergänzen* oder ihn beim selbständigen Üben *ersetzen*. Zwischen dem autodidaktischen Erlernen eines Instruments und der oben erwähnten Ersetzung des Lehrers während der selbständigen Weiterbildung im Sinne des Übens besteht allerdings ein wesentlicher Unterschied. In diesem Sinne müssen die Äusserungen Freillon-Ponceins und Hotteterres verstanden werden. Sowohl für Laien als auch spätere Berufsmusiker war die Musikausbildung bei „Meistern“ die Norm, und schriftliche Anweisungen konnten in diesem Sinne nur der vielfältigen Ergänzung des persönlichen Unterrichts dienen.

Der Aufbau eines Lehrwerks von „einfach“ (Vermittlung der Grundlagen) bis „schwierig“ (Weiterführung und stete Entwicklung der erworbenen Grundlagen unter ständiger Steigerung des Schwierigkeitsgrades) kann als pädagogisches „Urprinzip“ bezeichnet werden. Diesem Prinzip folgen die untersuchten Methoden in einem weitesten Sinne zwar, sie unterlassen es jedoch, die einzelnen Entwicklungsschritte mit gezielten Übungen zu trainieren und zu festigen. Allein diese Tatsache spricht gegen ein in der Praxis und vor allem für Laien im Selbststudium anwendbares didaktisches Verfahren. Die Fachdidaktik als *„exakt umschreibbares Gebiet, das alle Fragen der Lehr- und Lernbarkeit eines Instruments erfasst“*³, wird in den Methoden auf ein notwendiges Minimum reduziert. Aus didaktischer

¹ Lescat: Methodes et Traités Hautbois S. 23.

² Hotteterre: Méthode S. I (nicht paginierte Seiten).

³ Ernst: Instrumentalunterricht S. 16.

Sicht genügen die Methoden deshalb nicht, da die Aufgaben des Didaktikers nach Anselm Ernst nur bedingt wahrgenommen werden:

„Als Didaktiker schlägt er die Brücke zwischen sich, dem Fachmann, und dem Schüler. Er versetzt sich gewissermassen in die Situation des Schülers zurück, um aus dieser Perspektive das Können und Wissen zu betrachten, das er vermitteln soll.“¹

Diese Perspektive wurde später auch von den neuen musikpädagogischen Bestrebungen durch Jean-Jacques Rousseau in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Ideal erhoben, nach denen sich der Musikpädagoge „in die Seele des Kindes versenken können“² muss.³ Aus dieser modernen Sichtweise des Didaktikers des späteren 18. (Rousseau) und 20. (Ernst) Jahrhunderts vermitteln die untersuchten Methoden noch viel mehr den Eindruck eines Traktats als den eines Lehrbuchs. Die Methoden „stellen fest“ und informieren über einen Ausbildungsstand, statt in einem didaktischen Sinne das Oboenspiel zu entwickeln. Sie sagen aus, was musikalisch aus oboistischer Sicht möglich ist, bzw. was man als Oboist technisch und musiktheoretisch *wissen und umsetzen können* sollte. In diesem Sinne ähneln die Methoden viel eher einem „Lehrplan“ als einem „Lehrmittel“. Auch diese Feststellungen sind mit den Bestrebungen der „Académie royale“ direkt in Verbindung zu bringen.

Unter den gegebenen Umständen ist die früher zitierte Aussage Quantz' über die französische Musikausbildung nur bedingt nachvollziehbar:

„Der Franzosen ihre Sprache, Schriften, Poesie, Sitten, Gebräuche, Moden, und was sie sonst Gutes vorzubringen wissen, wird von den meisten europäischen Völkern, besonders aber von den Deutschen, geliebet: nur die Musik nicht mehr, wie ehemals; ausgenommen von einigen *jungen Leuten, deren erste Ausflucht nach Frankreich geht, und die allda etwan ein Instrument zu spielen anfangen, die französische Musik aber bequemer zu spielen finden, als die italiänische.*“⁴

Die Aussage, dass die französische Musik einfacher zu spielen sei als die italienische, hat nur teilweise ihre Richtigkeit, wenn die französische Verzierungspraxis nicht in diese Betrachtungsweise eingeschlossen wird. Die Ausführung französischer Verzierungen ist gerade auf Holzblasinstrumenten sehr anspruchsvoll und nur mit viel Übung und genauer Anweisung durch einen Lehrer adäquat zu bewerkstelligen. François Couperin bestätigt im

¹ Ernst: Instrumentalunterricht S. 16.

² MGG: Musikerziehung Sp. 1118.

³ Vgl. MGG: Musikerziehung Sp. 1118.

⁴ Quantz: Versuch S. 321f. *Kursive Hervorhebung* durch den Autor.

Gegensatz zu Quantz sogar die „Ausflucht“ mittelmässig begabter Schüler in italienische Sonaten, um den schwierigen französischen Verzierungen zu entgehen:

„Was mittelmässig geschickte Spieler veranlasst, sich vornehmlich mit Sonaten zu befassen, ist deren Mangel an Verzierungen, [...]“.“¹

Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass Quantz' Aussage sich indirekt auf die französische Lehrtradition im Meister-Schüler Verhältnis bezieht und damit die im Vergleich zu Deutschland und Italien grössere Häufung an Methoden in Frankreich legitimiert. Die französischen Methoden verbreiteten sich in ganz Europa und waren als solche bekannt. Es ist anzunehmen, dass in Frankreich gemäss den untersuchten Methoden vielleicht eine, gegenüber anderen europäischen Ländern „geordnetere“ oder „normiertere“ Unterrichtspraxis herrschte und diese Schüler aus benachbarten Ländern anzog. Aufgrund der Erkenntnisse, die die untersuchten Methoden anbieten, ist die Aussage Quantz vor allem in diesem Sinne zu verstehen.

Die Methoden von Bismantova, Freillon-Poncein und Hotteterre stellen bis zur Erscheinung neuer Methoden 1773 die einzigen französischen Methoden für Oboe dar. Für die Zeitspanne von rund hundert Jahren seit der Einführung der neuen Oboe in Frankreich ist diese bescheidene Menge erstaunlich, war doch Frankreich das Ursprungsland der Oboe und herrschte in den Jahren 1700-1750 ein regelrechter Boom an Spielliteratur für dieses Instrument. Diese Tatsache scheint allerdings die Vermutung zu bestätigen, dass die hier untersuchten Methoden für Oboe offenbar allgemeingültig waren, den Status Quo eines bestimmten Instrumententyps festlegten und somit die Veröffentlichung weiterer Methoden erübrigten. Bezüglich anderer Holzblasinstrumente herrschten in Frankreichs Methodentradition in den Jahren 1688 bis 1755 ähnliche Zustände. Mit nur einer zusätzlichen Methode für Blockflöte (Loulidé, Etienne: „Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce“, nicht im Druck erschienen und deshalb zu vernachlässigen) und ebenfalls nur drei weiteren Methoden für Traversflöte (Bordet, Toussaint: „Méthode raisonnée... 1755“, Boismortier, Joseph Bodin de: „Principes de flûte op.90... 1742“, verschollen, und Corrette, Michel: „Méthode pour apprendre aisement à jouer de la flûte traversière... 1740“)“² scheinen die Bedürfnisse an Lehrwerken für diese Instrumente abgedeckt worden zu sein. Da die obgenannten neuen Methoden für Traversflöte erst in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts erschienen, scheint sich die oben geäusserte Vermutung zur Allgemeingültigkeit

¹ Couperin: L'Art de toucher le Clavecin, übersetzt von Anna Linde, S. 23.

² Nach Lescat: Méthodes et Traités S. 185f. Die Titel sind hier abgekürzt worden, die vollständigen Titel sind ebd. einsehbar.

von Hotteterres und Freillon-Ponceins Methoden für die Travers- und Blockflöte und die Oboe durch die zahlreichen Nachdrucke von Hotteterres Methode bis 1741 zu bestätigen. Die Methoden für Traversflöte von Corette¹ und Bordet-Toussaint² heben sich zudem von den hier untersuchten Methoden für Oboe deutlich ab. Beide Methoden verfolgen einen klaren, didaktischen Aufbau, und die ihnen angefügten Übungsstücke sind ebenfalls didaktisch orientiert und bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades progressiv angelegt. Vor allem die Methode von Bordet-Toussaint geht mit ihrem klaren didaktischen Aufbau neue Wege. Im Vorwort der Methode wird zudem erwähnt, dass diese Methode Lehrern als Lehrmittel und Schülern als Stütze und nicht etwa dem autodidaktischen Erlernen dienen soll („*Ouvrage fait pour la commodité des Maîtres et l'utilité des Ecoliers.*“³). Mit diesen klaren Worten beschreitet die Methode von Bordet-Toussaint auch diesbezüglich neue Wege. Beide Methoden für Traversflöte scheinen damit bereits um 1740, bzw. 1755 die Absichten und Ziele der im späten 18. und 19. Jahrhundert veröffentlichten Methoden des Pariser Conservatoire vorwegzunehmen.

Die untersuchten Methoden für Oboe machen nur beschränkt klare Aussagen über oboistische Usancen und Techniken des frühen 18. Jahrhunderts. Die Griff- und Trillertabellen, Verzierungen und Trillervarianten, der verwendete Ambitus und die, allerdings in einem metaphorischen Sinne zu verstehenden Zungenstosstechniken lassen zwar interessante Rückschlüsse auf oboistische Praktiken zu. Bezüglich Fragen zum Gebrauch der Oboe in solistischer, kammermusikalischer, orchestraler oder militärischer Literatur können die als Übungsstücke angefügten Préludes jedoch nur beschränkt Auskunft geben. Lediglich Freillon-Ponceins Stück „bruit de guerre“ vermag einen Einblick in den bühnenmusikalischen Gebrauch der Oboe zu vermitteln. Über die auch heute noch teilweise offenen Fragen der historischen Aufführungspraxis beispielsweise bezüglich der Dynamik oder der Intonationspraxis schweigen sich auch die untersuchten Methoden aus.

Wie bereits oben festgestellt wurde, stellen die französischen Methoden bezüglich des Oboenspiels einen „Ist-Zustand“ um 1700 dar. Entwicklungen stilistischer und oboentechnischer Natur wurden durch das Fehlen weiterer Methoden bis 1773 in den Folgejahren nicht schriftlich in Methoden festgehalten. Gerade im laienmusikalischen Bereich haben allerdings stilistische (d.h. vor allem italienische) Einflüsse in den Folgejahren sehr stark Einzug gehalten, und es wäre deshalb zu erwarten, dass diese in Lehrwerken für

¹ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I, S. 220 – 288.

² Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I, S. 61 – 100.

³ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I, S. 61.

Amateure vor allem auch aus vertriebstechnischen Gründen einfließen. Einzig Hotteterres „L’Art de Préluder“ von 1719 macht in dieser Beziehung einige Angaben. Diese sind allerdings in ihrer Anzahl und Ausführlichkeit sehr beschränkt (vgl. dazu Kapitel 4.1.4 f)). Die Methoden entsprangen aus obgenannten Gründen also offenbar nicht einem Bedürfnis von Laienmusikern, sonst wären in den folgenden Jahren weitere Methoden veröffentlicht worden. Auch die Verwendung der Methoden zu Unterrichtszwecken muss für die Folgejahre in Frage gestellt werden, da sich auch die technischen Eigenschaften der Oboe veränderten und so früher erschienene Methoden zum Teil schnell veralten liessen:

„Instrument Design was volatile in this period. Having been trained in the seventeenth century or the earliest years of the eighteenth century, many of these players first used instruments that were probably Type A1 or Type A2 hautboys with long bores built at pitches below A=415 Hz. Hautboys at these pitches [...] *played differently enough from shorter, higher-pitched models* that even though the outward turning patterns did not change (A2 in both cases), *we are probably justified in speaking of a new design of instrument*. Shorter hautboys used a different fingering for c3¹, required a reed with a markedly different staple design, and favoured technical agility over sensuous sound and voice-like models. *The higher pitch and the general use of hautboys with shorter bores occurred in Germany and Italy at the beginning of the century and by about 1715 all over Europe.*”²

Es besteht aufgrund der obgenannten technischen Veränderungen der Instrumente Grund genug anzunehmen, dass sich die Spieltechnik der Oboe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegend veränderte und sich damit der weitere praktische Gebrauch der untersuchten französischen Methoden ab ca. 1715 zumindest bezüglich der Griff- und Trillertabellen erübrigte. Auch aus diesem Grund müssen die Methoden in einem weiter gespannten Zusammenhang gesehen werden. Die französischen Methoden für Oboe des 17. und frühen 18. Jahrhunderts sind nicht rein pädagogisch und fachdidaktisch angelegt. Sie erfüllten als Traktate auch andere primäre Funktionen, wie die „Erhaltung“ des Autors für die Nachwelt, sowie die Festigung, Behauptung und Bewahrung der französischen Musiktradition und der Spielweise bestimmter Instrumente gegenüber anderen Traditionen im Sinne der „Académie royale“ in Zeiten stilistischer und praktischmusikalischer Stabilität um 1700. Damit kann hier bezüglich der Methoden für Oboe die Aussage Philippe Lescats bestätigt werden, der in seiner 1991 erschienen und überblickenden Untersuchung zu sämtlichen theoretischen Lehrwerken zusammenfasste:

¹ B. Haynes spricht den Fingersatz für C''' an (vgl. die Griffstabellen in Kapitel 4.1.5): sowohl Freillon-Poncein als auch Hotteterre geben diesen Fingersatz noch mit „alle Löcher offen“ an. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde dieser Fingersatz allerdings anders gegriffen. Vgl. dazu Kapitel 5.1.3 und Haynes: Eloquent Oboe S. 276.

² Haynes: Eloquent Oboe S. 276. *Kursive Hervorhebungen* durch den Autor.

„Pendant tout le XVIIe siècle et le début du siècle suivant, un théoricien, même instrumentiste, trouve plus noble de produire un traité theoretique que pratique; cela est encore plus vrai, s’il s’agit d’une méthode instrumentale.“¹

Wegen der in den Methoden wiederholt bestätigten Tradition, mehrere Holzblasinstrumente gleichzeitig zu beherrschen, ist festzuhalten, dass in der französischen Musiktradition nicht von *dem Oboisten*, sondern *dem Holzbläser* gesprochen werden muss. Die Existenz einer französischen Oboentradition kann aufgrund der untersuchten Methoden nicht definitiv bestätigt oder widerlegt werden. Unter Annahme, dass die zwei sich ergänzenden Methoden von Freillon-Poncein (1700) und Hotteterre (1707) als grundlegend und wegweisend angesehen wurden und damit selbstredend die Veröffentlichung weiterer Methoden für Oboe erübrigten, kann diesbezüglich von einer französischen Oboentradition gesprochen werden. Dazu müsste allerdings schlüssig erwiesen sein, dass die geäußerte Vermutung tatsächlich der Realität entsprach. Dafür gibt es allerdings nur einen, für Hotteterre sprechenden Hinweis: Einerseits wird Hotteterre von Quantz als besonderer *Flötist* erwähnt², andererseits nennt Johann Mattheson 1739 nur Hotteterre (und niemand anderen) als Verfasser einer Flöten- und Oboenschule³. Es spricht allerdings deutlich gegen diese Annahme, dass sich die oboistische Technik im früheren 18. Jahrhundert massgeblich veränderte und damit die Griff- und Trillertabellen der Methoden veralten liess. Gegen die Existenz einer französischen Oboentradition spricht zudem vor allem, dass die Methoden bezüglich ihrer Schwerpunkte und Anlage zu unterschiedlich und höchstwahrscheinlich als Traktat durch die „Académie royale“ motiviert und ganz in deren Sinne entstanden sind.

Durch die Zusammenfügung der Methoden von Freillon-Poncein und Hotteterre bzw. ihrer unterschiedlichen Schwerpunkte kann zwar durchaus eine zusammengefasste Methode für Oboe erstellt werden; diese im Sinne einer Tradition aber allgemeingültig als „französische Oboenschule“ um 1700 zu bezeichnen, würde zu weit führen. Im Sinne der „Académie royale“ muss daher viel eher von einer französischen „Holzbläsertradition“ oder „Holzblälerschule“ gesprochen werden, was schliesslich auch mit der unterschiedlichen Anlage der verschiedenen Methoden in Einklang gebracht werden kann. Wird von einer französischen Holzbläsertradition gesprochen, erscheinen auch die europaweiten Veränderungen bezüglich der oboistischen Techniken spätestens ab 1715 weniger dramatisch und relativieren die damit verbundene „Nutzlosigkeit“ der Methoden zu deren Gunsten. In diesem Sinne kann auch nicht von einer französischen *Methodentradition* für Oboe bis 1755

¹ Lescat: Méthodes et Traités S. 134.

² Quantz: Versuch S. 24.

³ Mattheson: Capellmeister S. 459.

die Rede sein. Auch diesbezüglich muss die Bezeichnung erweitert und konkret von einer durchaus existenten *französischen Methodentradition für Holzbläser* gesprochen werden.

4.2 Englische Methoden

4.2.1 Talbot Manuskript 1692/95

Das von James Talbot (1664 – 1708) verfasste *Talbot Manuskript*¹ ist in den Jahren 1692 bis 1695 entstanden.² Das Manuskript ist keine Methode und wird in dieser Dissertation nur der Vollständigkeit halber bezüglich der darin abgebildeten Griffstabellen in die Untersuchung mit einbezogen. Die im Manuskript aufgeführten Fingersätze³ für Oboe stammen nämlich vom französischen Oboisten und Komponisten François La Riche (1662 – nach 1731) und demonstrieren die Ende des 17. Jahrhunderts bezüglich des Oboenspiels herrschende französische Dominanz in England. La Riche kam 1685 an den englischen Hof und verfolgte ganz offensichtlich den Aufbau einer durchaus möglichen grossen Karriere als Oboist in England. Wahrscheinlich aufgrund religiöser Spannungen zog La Riche allerdings 1699 an den katholischen Hof in Dresden, um dort seine bedeutende Karriere als Oboist weiter zu verfolgen.⁴

Es wird vermutet, dass James Talbot plante, ein Buch über Musik generell und verschiedene Musikinstrumente im speziellen nach dem Vorbild von Michael Praetorius' „*Syntagma Musicum*“ zu veröffentlichen, was er allerdings nie tat.⁵ Das Talbot Manuskript blieb eine sehr schwer zu lesende Handschrift, die neben detaillierten Informationen zu verschiedenen Musikinstrumenten auch wertvolle Informationen zur Oboe beinhaltet. Neben genauen Abmessungen verschiedener Instrumente listet Talbot auch Abmessungen von Rohren und zwei Griffstabellen für Oboe auf. Der Ursprung dieser zwei Griffstabellen wird jeweils deutlich vermerkt („*Tablatur of Hautbois by Mr La riche*“⁶ und „*Hautbois Treble Mr La Riche*“⁷). Auf die Problematik bei Abmessungen von Rohren wurde bereits im Kapitel 1.5 hingewiesen. Es sei hier deshalb und auch bezüglich der Abmessungen von Instrumenten wiederholt auf die diesbezüglichen Untersuchungen von Bruce Haynes hingewiesen.⁸ Die Instrumentenvermessungen Talbots sollten wahrscheinlich der späteren akkuraten Abbildung der entsprechenden Instrumente in der Druckfassung dienen.

Zum praktischen Oboenspiel selbst gibt Talbot keine Hinweise. Seine Notizen beschränken sich neben der Auflistung der Griffstabellen und der Rohrmasse lediglich auf die

¹ Christ Church Library, Oxford MS 1187.

² Haynes: *Eloquent Oboe* S. 106.

³ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 16f.

⁴ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 149. Siehe weiterführend ebd. S. 321-329, 333f, und 364f.

⁵ Siehe weiterführend: www.darryl-martin.co.uk/talbotms.htm.

⁶ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 16.

⁷ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 17.

⁸ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 106f.

physikalischen Eigenschaften verschiedener Oboen- und Schalmeientypen und deren genaue Vermessung (vgl. auch Kapitel 1.2.2). An einzelnen Stellen spricht Talbot über den Klang der Oboe und scheint die Wortwahl, die später in John Banisters Methode verwendet wurde (vgl. Kapitel 4.2.2), vorwegzunehmen:

„Its [the Hautboys] sound lively is not much inferior to Trumpet: with a good reed & skillfull hand it sounds as easy & soft as the Flute.“¹

An anderen Stellen verliert Talbot auch einige Worte über die Ansatztechnik, bzw. über die Handhabung des Rohrs:

„The last 7 Notes from D to cc [entspricht D'' bis C'''] are stopt as their 8ves below allowing a [unlesbar] of Breath & pressing the reed closer with the lips. [...] The reed must be well moistened before the Instr. will sound well to preserve the Wind within itself.“²

Talbot macht hier eine deutliche Bemerkung zur Ansatztechnik, die offensichtlich auf einem „Pressen“ des Rohrs mit den Lippen beruht, um die Töne der zweiten Oktave mittels Überblasen zu erreichen. Diese Ansatztechnik wird auch in späteren englischen Methoden zu beobachten sein (siehe die folgenden Kapitel). Wie dieses „Pressen“ in Kombination mit dem tatsächlichen Überblasen in die zweite Oktave genau vor sich gehen sollte, wird allerdings sowohl von Talbot als auch den folgenden Methoden verschwiegen. Die Informationen sind also diesbezüglich zu ungenau, um daraus eine tatsächliche Ansatztechnik ableiten zu können. Wie bereits Bismantova in seinem Manuskript von 1688 erwähnt auch Talbot, dass das Rohr vor dem Spielen befeuchtet und eingeweicht werden muss. Talbot wird, wie auch schon Bismantova, bis 1755 der einzige englische Autor bleiben, der dieses wichtige Detail erwähnt. Die Oboe in Talbots Manuskript und dementsprechend auch das für die Griffstabellen verwendete Instrument verfügte wahrscheinlich über Doppellöcher bei den Grifflöchern 3 und 4. Talbot listet in seinen Abmessungen den Durchmesser aller Löcher auf, darunter auch der Löcher 3 und 4. Kurz danach spricht er allerdings über die „*Distance between little holes of 3^d & 4th Rank, 1/2''*“³, was eindeutig für die Existenz von Doppellöchern spricht. Die Griffstabelle selber gibt über die Existenz von Doppellöchern jedoch keine Auskunft, da dort jeweils mit einem Kreuz (x) die Halbdeckung eines Lochs vermerkt wird.

Bei den zwei skizzenhaften Griffstabellen von La Riche handelt es sich um chromatisch notierte Tabellen, wobei enharmonische Verwechslungen nur teilweise stattfinden. Der

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 15. Vgl. dazu das Vorwort zu John Banisters Methode im Kapitel 4.2.2 a).

² Burgess: Méthodes et Traités GB S. 15.

³ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 13.

Ambitus der Tabellen beträgt c' bis c'''. Eine Trillertabelle ist nicht vorhanden. Die Griffstabellen von La Riche werden hier zwar in der Zusammenfassung der englischen Griffstabellen des gleichen untersuchten Zeitraums wiedergegeben (siehe Kapitel 4.2.9). Es ist allerdings anzumerken, dass sich doch einige Fingersätze in La Riche's Tabellen von denjenigen sowohl der französischen als auch der englischen nachfolgenden Methoden unterscheiden. Abgesehen von den unterschiedlichen Fingersätzen unterstützen die Fingersätze von La Riche, um nur drei allgemeine Beispiele zu nennen, nicht die Stütz fingertechnik, die in den vorgängig untersuchten französischen Methoden zu einem grossen Teil benutzt wurde. Andererseits gibt La Riche einen Fingersatz für cis' an, was für eine französische „Tradition“ sprechen würde; er beschränkt den Ambitus seiner Tabellen allerdings bis c''', was wiederum für eine in England übliche „Tradition“ sprechen würde (vgl. die folgenden Kapitel zu den englischen Methoden bis 1755). Die Fingersätze lassen sich somit auch nicht eindeutig einer späteren englischen oder französischen „Tradition“ zuordnen. Diese Tatsache lässt zwei interessante Schlussfolgerungen zu: La Riche führte als Franzose keine „französische Tradition“ in England ein, und er begründete andererseits in England bezüglich seiner Fingersätze auch keine „englische Tradition“. Dies bestätigt die im vorhergehenden Kapitel gemachten Erkenntnisse, dass in Frankreich bis 1755 nicht von einer „französischen Oboentradition“ gesprochen werden kann und dass zudem die möglichen Fingersätze für Oboe geographisch unabhängig und sehr vielfältig waren.

4.2.2 Banister 1695

John Banister (1662 – 1735/36) war ein in London bekannter Violinist, Komponist und Verleger. Sein Vater John Banister d. Ä. (1630 – 1679), einer der „waits“¹ von St. Giles-in-the-Fields, erzog seinen Sohn John zwar ebenfalls zu einem „wait“, dieser fühlte sich allerdings mehr von der Violine angezogen und professionalisierte sich auf diesem Instrument. John Banister d. J. war Mitglied der „24 Violins“ am englischen Hof. Seine Arbeit als Verleger beschränkte sich vor allem auf den Zeitraum von 1686 bis 1702.² Aufgrund seiner Ausbildung zum „wait“ bei seinem Vater ist anzunehmen, dass John Banister mit dem Spiel auf diesen englischen Schalmeyen vertraut war. Ob er als Oboist auf den aus Frankreich eingeführten Oboen tätig war, ist nicht erwiesen, kann aber angenommen werden. Die Methode von John Banister ist ein kleines, achtzehn Seiten umfassendes Handbuch, das bereits durch die Anordnung im Titel verrät, dass das Schwergewicht nicht auf den eigentlichen Anleitungen zum Oboenspiel liegt: *„The Sprightly Companion: Being a collection of the best foreign marches, Now play'd in all CAMPS WITH TWO FAREWELLS at the Funeral of the late QUEEN, One of Four Parts, by Mr Peasible; The other of Three Parts, by Mr Tollet; And several other Tunes. Design'd Chiefly for the HAUTBOY; yet proper for the FLUTE, VIOLIN, and other Instruments: ALSO Plain and Easy DIRECTIONS for Playing on the HAUTBOY.“*

a) Eigener Anspruch der Methode

Im Vorwort zur Methode wird die Oboe in höchsten Tönen gelobt. Die Äusserungen Banisters vermitteln einen Eindruck über die Bedeutung und die Wertschätzung der neuen französischen Oboe in England um 1700, weshalb das ganze Vorwort hier zitiert wiedergegeben wird:

„One would wonder the French Hautboy should obtain so great an Esteem in all the Courts of Christendom, as to have the Preference to any other single Instrument. Indeed it looks strange at first sight: But on the other hand, if a Man considers the Excellency and Use of it, this Wonder will soon vanish: Of whom a great Lover of Musick gives this Encomium;

MUSICK will give our hardest Labours Ease;
The Hautboy charms in War, the Flute in Peace.
Where Love or Honour calls, these Sounds inspire;

¹ Englische Schalmeyenspieler, vgl. Kapitel 1.2.2.

² Nach MGG: Banister.

This charms with Love, That Courage sets on fire.

For besides its Inimitable charming Sweetness of Sound (when well play'd upon) it is also Majestical and Stately, and not much Inferiour to the Trumpet; and for that reason the greatest Heroes of the Age (who sometimes despise Strung-Instruments) are infinitely pleased with This for its brave and sprightly Tone.

And whereas most other single Wind-Instruments (especially the Flute) go so very high, for want of the lower Notes, that it is *impossible to play upon them in Confort with the Violin, &c. The Hautboy is free from this defect*, and may be play'd upon in Confort, without transposing or advancing Key.

Some Men, I must confess, endeavour to Decry the Hautboy, pretending the Learners must blow so hard, that it is apt to bloat their Faces, and prejudice their Lungs: But this is a meer Mistake, as will be found on Experience; For all that play upon this instrument, to a reasonable perfection, know, *That with a good Reed it goes as easie and as soft as the Flute.*

Now since the Hautboy is so fine and usefull an Instrument, and so portable a Companion; pity it is, *no Introduction for playing upon it was ever extant in Print.* 'Tis for that Reason alone I have now publisht this small Piece, which contains such exact Rules and Methods for that purpose, that *there is nothing wanting*, only the Time; for which I referr you to the Apollo's Banquet¹; in which is not only the best Instruction for Time, but above a Hundred Tunes proper for this Instrument; so that *any Man, without the Trouble or Charge of a Master, may, in a little time, arrive to a Perfection therein*: Which is the only Aim and Design of Yours, J.B."²

Das Vorwort von Banister liest sich bisweilen wie ein Werbespot für das Instrument Oboe. Die Wortwahl Banisters bezüglich einzelner Worte („*not much inferior to the trumpet*“ und „*it goes as easie and soft as the Flute*“) verleitete einige Forscher zur Annahme, dass Banister das Manuskript von James Talbot gekannt habe.³ Die Ähnlichkeiten der Äusserungen beschränken sich allerdings auf die obgenannten einzelnen Worte oder Satzstellungen. Banister durch seine Wortwahl direkt mit dem Talbot Manuskript in Verbindung zu bringen, ist deshalb sehr vage und kann ansonsten nicht schlüssig belegt werden.

Äusserst interessant ist die Anmerkung Banisters, dass das Zusammenspiel mit Violinen und anderen Instrumenten mit der Oboe bedeutend angenehmer sei als mit der Flöte. Er begründet diese Aussage vor allem mit der Tatsache, dass der Ambitus der Oboe nach oben beschränkter und nach unten offener sei als derjenige der Flöten (im zweiten Fall handelt es sich konkret allerdings nur um einen Ganzton). Aus heutiger Sicht und unter Berücksichtigung der Spielliteratur für Oboe ist diese Aussage Banisters nicht nachvollziehbar, bzw. auch nicht verifizierbar. Sie ist dementsprechend wohl eher aus „werbetechnischen“ Gründen in dieses Vorwort mit eingeflossen.

¹ Banister weist hier auf ein „Instruction book“ für Violine hin, das ab 1669 mehrmals neu aufgelegt und gedruckt wurde. So auch von John Playford, der dem Titel „Apollo's Banquet“ 1678 hinzufügte: „...containing instructions and variety of new tunes, ayres and jiggs for the treble violin to which is added the tunes of the most usual and newest French dances used at court and in dancing schools.“.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 20. *Kursive Hervorhebungen* durch den Autor.

³ Evans: *Instructional Material* S. 112.

Auch die Methode von Banister erhebt den Anspruch, unter Vervollständigung durch entsprechende musiktheoretische Kapitel des „Apollo's Banquet“ ein komplettes und erstmals im Druck erschienenenes Lehrwerk für Oboe zu sein, mit dem es möglich sei, das Oboenspiel autodidaktisch zu erlernen. Mit einem guten Rohr sei das Blasen der Oboe auch nicht anstrengend und in kurzer Zeit erlernbar.

b) Inhaltszusammenfassung

Zur Haltung der Oboe erwähnt Banister zu Beginn lediglich, dass die linke Hand das Instrument oben und die rechte Hand unten hält. Der kleine Finger rechts bedient dabei die Klappen.

Mit einem Notenbeispiel wird der Ambitus der Oboe erläutert und alle fünfzehn Stammtöne von c' bis c''' aufgelistet.¹ Die Oktavierung soll ab d'' durch Überblasen („*blow harder*“) geschehen. Dass das Rohr dabei „gepresst“ oder „festgehalten“ werden müsse, erwähnt Banister nicht. Dieser kurze Hinweis Banisters kann nicht als Beschrieb einer Ansatztechnik gedeutet werden. Banister erwähnt lediglich, dass die Töne der zweiten Oktave durch Überblasen erzeugt werden; wie dies ansatztechnisch gemacht werden sollte, verschweigt er. Diese Erklärung wäre aber unbedingt notwendig, da nur mit stärkerem Hineinblasen in das Rohr weder die Intonation noch die Dynamik in der zweiten Oktave kontrolliert werden können.

Es folgt die Griffabelle mit kurzen Erläuterungen und anschliessend die Trillertabelle ohne weitere Erklärungen (siehe *e*)).

Hier enden die Erklärungen und Anleitungen für das Oboenspiel.

Anschliessend an die knappen Ausführungen auf insgesamt nur drei Seiten verwendet Banister die folgende Seite, um Werbung für neu erschienene Notendrucke anzubringen („*Vocal and Instrumental Musick lately Printed and Reprinted with large Additions, for Henry Playford at his Shop near the Temple-Church*“²). Dieser Anhang erstaunt nicht, da auch Banisters Methode von Henry Playford in London gedruckt worden ist.

Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe *g*)).

¹ Im Text werden die Töne wie bei Freillon-Poncein nach dem althergebrachten Solfège-System benannt, vgl. die entsprechenden Erklärungen in Kapitel 4.1.2 b).

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 22.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Aufgrund der Kürze von Banisters Ausführungen ist es nicht möglich, in dieser Methode bewusst gesetzte Schwerpunkte zu erkennen. Die Erläuterungen beschränken sich auf knappe Erklärungen zur Griff-tabelle, einige Ausführungen zur Haltung des Instruments und den Hinweis auf die Überblastetechnik ab d'’. Es liegt auf der Hand, dass das Oboenspiel mit diesen marginalen Anweisungen nicht erlernbar ist. Als „Lehrmittel“ kann das kleine Handbuch auch nur beschränkt dienen, da es im Grunde genommen nur die Griff- und Trillertabellen vermittelt. So kann dieses Handbuch bezüglich seiner Anweisungen zum Oboenspiel nur zum raschen Nachschlagen von Fingersätzen dienen. Gemessen an den Versprechungen, die im Vorwort geäußert wurden (*„I have now published this small Piece, which contains such exact Rules and Methods for that purpose, that there is nothing wanting“*), enttäuscht das Handbuch inhaltlich.

d) Besonderheiten

Während die Ausführungen zum Oboenspiel sehr knapp gehalten sind, überrascht die angefügte Sammlung von kurzen Stücken. Es sind verschiedene, sowohl bezüglich ihrer melodischen Bewegung als auch ihres Charakters unterschiedliche Stücke angefügt, die mit ihrem einfachen und mittleren Schwierigkeitsgrad einem Schüler im Anfangsstadium durchaus dienlich sein können (siehe dazu g)).

e) Griff- und Trillertabelle

Die Oboe Banisters verfügt offenbar nicht über Doppellöcher bei den Griff-löchern 3 und 4. Banister erwähnt, dass bei gewissen Fingersätzen bei diesen Griff-löchern das Loch halb gedeckt werden müsse. Es ist allerdings keine Oboe in der Griff-tabelle abgebildet, die die Nichtexistenz von Doppellöchern tatsächlich bestätigen könnte. Da es sich bei Banisters Instrument explizit um eine „*French Haut-Boy*“ handelt, ist anzunehmen, dass dieses Instrument Doppellöcher aufwies, da bereits die frühen französischen A1 Oboentypen über diese verfügten.¹ Auch La Riches Griff-tabellen des Talbot Manuskripts gaben zwar nur eine

¹ Es ist allerdings anzumerken, dass ab 1730 Oboen andere Typen (z.B. Typ B und D3) existierten, die auf dem vierten Griffloch nicht über Doppellöcher verfügten (vgl. Abbildung 4 und 5 in Kapitel 1.4). Da diese bereits weiterentwickelte Modelle im Vergleich zum A1 Typ sind, kann angenommen werden, dass auch schon A – Typen nicht systematisch die Doppelbohrung auf den Griff-löchern 3 und 4 aufwiesen.

Halbdeckung der Löcher an, dort handelte es sich allerdings wahrscheinlich um ein Instrument mit Doppellöchern (vgl. Kapitel 4.2.1). Diese offenen Fragen können hier nicht definitiv geklärt werden, da, wie bereits erwähnt, Banisters Methode nicht über eine Abbildung einer Oboe verfügt.

Auch Banister bildet in seiner Griffabelle den schwierigen Fingersatz für cis' mit Halbdeckung der C-Klappe ab.

Die Triller werden in der Trillertabelle konsequent mit einem Vorhalt von der oberen Nebennote angegeben.

Sowohl die Griffabelle als auch die Trillertabelle Banisters zeichnen sich durch eine eigenartige Darstellung aus, die in den französischen Methoden nicht anzutreffen ist. In den Tabellen der französischen Methoden wurden die gedeckten, bzw. offenen Löcher der Oboe konsequent mit vertikal angeordneten Punkten und Kreisen dargestellt (analog zum in dieser Untersuchung verwendeten System mit ● für gedeckte Löcher und ○ für offene Löcher). Die Tabellen in Banisters Methode werden nun allerdings mit sieben horizontalen Linien, in deren Zwischenräumen kleine Striche die jeweils gedeckten Löcher bezeichnen, dargestellt. Die Halbdeckung des Lochs wird mit einem Kreuz neben dem Strich gekennzeichnet. Die C- und die Es/Dis-Klappen werden durch einen Strich im ersten Zwischenraum bezeichnet, wobei die Es/Dis-Klappe zur Unterscheidung von der C-Klappe mit einem *b* als solche kenntlich gemacht wird (siehe die nachfolgende Abbildung). Dieses System der Darstellung wurde so auch schon skizzenhaft im Talbot Manuskript zur Abbildung der Griff Tabellen nach La Riche benutzt. Es ist zwar etwas gewöhnungsbedürftig, mit etwas Übung lassen sich die Anweisungen aber durchaus praktikabel auf die Oboe übersetzen.

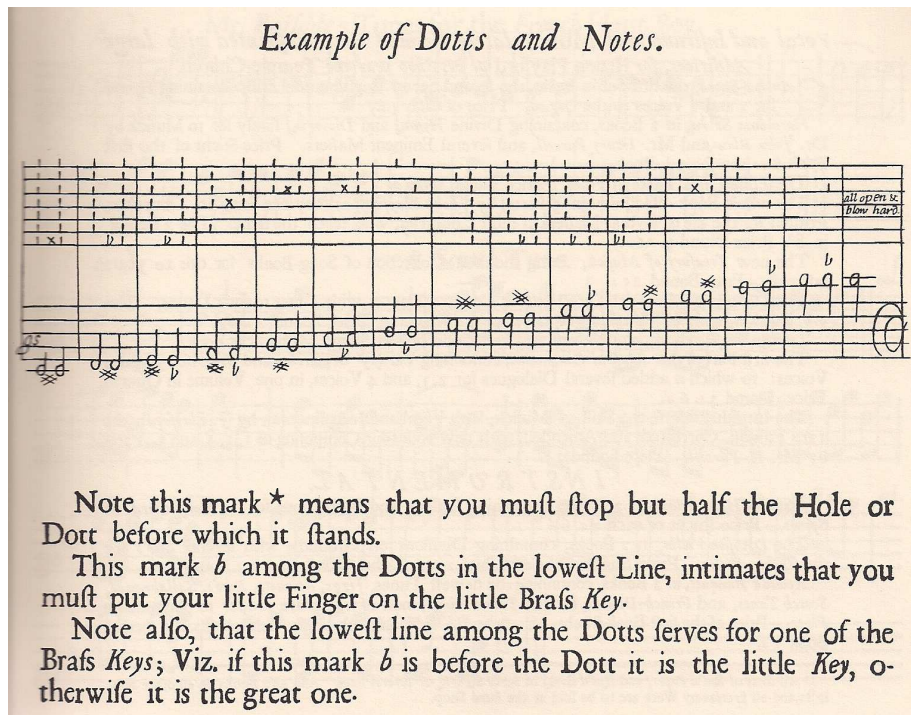


Abb. 8: Griffabelle nach John Banister¹

Die Griff- und Trillertabellen sind im Kapitel 4.2.9 zusammengefasst aufgelistet. Banisters Fingersätze sind in weiten Teilen mit den Fingersätzen von La Riche identisch, und sie unterscheiden sich nur in wenigen Punkten voneinander. Da sie gerade wegen dieser Unterschiede deshalb aber kaum von den La Riche-Tabellen des Talbot Manuskripts abgeschrieben worden sein können, müssen Banisters Fingersätze als eigenständig angesehen werden. Ob diese Fingersätze von Banister selbst stammen, kann nicht beurteilt werden. Banister gibt auch keine Quelle an, womit diese Frage offen bleiben muss. Diejenigen Fingersätze Banisters, die sich von den La Riche-Tabellen unterscheiden, entsprechen zwar den Fingersätzen Hotteterres und Freillon-Ponceins, es kann aber nur aufgrund dieser Hinweise nicht ausschliesslich auf eine französische Quelle geschlossen werden.

f) Pädagogik / Didaktik

In den knappen Ausführungen Banisters sowie in den angefügten Stücken für Oboe ist kein didaktisches Konzept erkennbar.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 21.

g) *Musikalische Übungsbeispiele*

Auf den der kurzen Methode für Oboe folgenden Seiten sind 19 kurze Stücke für Oboe abgedruckt, deren Schwierigkeitsgrad mit „mittel“ bezeichnet werden kann. Die Stücke sind für einen Anfänger wohl noch zu anspruchsvoll, verlangen aber bei weitem nicht ein so hohes Niveau wie die *Préludes* von Freillon-Poncein und Hotteterre. Die verwendeten Tonarten beschränken sich zudem auf die für die Oboe angenehmen Tonarten F-, C-, und G-Dur sowie c-, a- und g-Moll. Die Vorzeichensetzung geht also nicht über ein # und drei *b*'s hinaus. Der verwendete Ambitus beträgt d' bis h''; es wird also eher die Mittellage der Oboe verwendet, und ganz hohe Lagen (c''', cis''' und d''') werden vermieden. Triller, Verzierungen und die jeweiligen Taktarten sind nicht eingezeichnet. Lediglich die mehrstimmigen Stücke beinhalten eine Taktvorzeichnung (alle stehen in C). Französische Einflüsse sind in diesen Stücken teilweise deutlich bemerkbar. Einerseits verwenden einige Stücke typisch französische Punktierungen und Phrasenbildungen, andererseits stammen einzelne Stücke von explizit namentlich genannten Franzosen (Jacques Paisible und Jean-Baptiste Lully) oder von sehr stark französisch beeinflussten englischen Komponisten (Thomas Tollett, siehe weiter unten). Diese französischen Einflüsse sind auf die Tätigkeit John Banisters am englischen Hof zurückzuführen, da dieser, entgegen den populären gesellschaftlichen Entwicklungen, die den italienischen Stil favorisierten, noch intensiv am französischen Stil festhielt. Die Stücke sind, abgesehen von drei mehrstimmigen Stücken am Schluss der Sammlung, einstimmig ohne Bass. Bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades sind sie nicht progressiv angelegt und alle etwa im selben mittleren Schwierigkeitsgrad gehalten. Die Sammlung beinhaltet folgende Stücke:

- „*Mr. Paisibles Tunes for the French Haut-Boy*“ (Nr. 1-3, 5-7 und 18)

Jacques Paisible (ca. 1656 – 1721) war ein französischer Oboist, der mit der Musikergruppe von Robert Cambert 1673 nach England einreiste und ab 1677 am englischen Hof tätig war.¹ Neben den einzelnen „Tunes“ sticht vor allem das Stück Nr. 18, „*The Queens Farewell in 4 Parts*“, aus der Sammlung heraus. „*The Queens Farewell in 4 Parts*“ ist ein vierstimmiges Stück mit nicht genauer bezeichneten zwei Diskantstimmen (wahrscheinlich Oboen), einer Tenorstimme (wahrscheinlich Tenoroboe) und einer Bassstimme (wahrscheinlich Fagott). Der Anlass für die Komposition dieses Trauermarsches war der Tod der englischen Königin Mary II am 28. Dezember 1694, und das Stück wurde an der Trauerfeier von Königin

¹ Haynes: *Eloquent Oboe* S. 146f.

Mary auch gespielt.¹ Die Methode von Banister zeigt durch den Abdruck dieses Stücks, wie „nah am Puls“ Banister war: Nur ein paar Monate nach der Trauerfeier für Queen Mary hat er die entsprechende Musik bereits in einer gedruckten Fassung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Ganz in diesem Sinn ist auch eine zweite Komposition zum selben Anlass der Musiksammlung von Banisters Methode angefügt (siehe unten).

- „*Scotch Tune*“ (Nr.4)
- „*March*“ (Nr. 8-15)
- „*Minuet*“ (Nr. 16)
- „*Cybelle by Mr. Baptista Lully*“ (Nr. 17; zwei Stimmen „Bass“ und „Treble“ wechseln sich ab)
- „*The Queens Farewell in 3 Parts by Mr. Tollett*“ (Nr. 19). Gleich nach Paisibles Trauermarsch folgt ein zweiter Trauermarsch in drei Stimmen zur Trauerfeier von Königin Mary, der von Thomas Tollett († 1696), Mitglied der 24 Violins, komponiert worden ist.²

h) Anmerkungen

Die Methode von Banister ist ein Handbuch, das vor allem eine Griff- und Trillertabelle vermittelt. Ansonsten werden keinerlei Anweisungen oder Erklärungen zum Oboenspiel geäußert. Somit ist das Handbuch keinesfalls zum autodidaktischen Erlernen des Oboenspiels geeignet. Als „Lehrmittel“ im persönlichen Unterricht kann es nur wegen der angefügten kurzen Stücke im mittleren Schwierigkeitsgrad, die als „Spielliteratur“ verwendet werden können, dienlich sein. Diese Stücke sind stark vom französischen Stil (Thomas Tollett) geprägt oder von Franzosen komponiert worden (Jacques Paisible und Jean-Baptiste Lully). Es ist hier anzumerken, dass sowohl John Banister als auch Thomas Tollett und Jacques Paisible am englischen Hof tätig waren und sich gekannt haben. Hier nun allerdings eine Parallele zu den französischen Methoden im Sinne der „académie royale“ oder gar eine diesbezüglich englische Kopie zu sehen, ist fehl am Platz. Der Sinn von Banisters Methode liegt auf der Hand und verrät sich bereits durch die sprachliche Anordnung des Titelblatts: Es geht in Banisters Methode weniger um die Vermittlung des Oboenspiels als vielmehr um die Verbreitung von Spielliteratur für dieses und andere Instrumente. Mit der Mischung von

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 151.

² Der Komponist wird nur mit „Mr. Tollett“ angegeben – es ist allerdings sehr wahrscheinlich, dass es sich dabei um Thomas Tollett handelt. Angaben zu Tollett nach MGG: Tollet.

französischen „Tunes“ mit volkstümlichen Märschen, Menuetten und schottischen „Tunes“ erreicht Banister eine bunte Vielfalt an Stücken für die Oboe. John Banister folgt so in seiner 1695 erschienen Methode dem englischen Trend der Veröffentlichung populärer und volkstümlicher Stücke für jedermann, der sich seit Mitte des 17. Jahrhunderts in England verbreitete:

„It is worthy of note that the new musical enthusiasm was not directed to the old liturgical and religious music, [...]. [...] It was an entirely new thing – the beginning of the practice and publication of music for all and sundry – for the tavern, the home, the musical club, the theatre and anywhere else; and it was not confined to any type or class of music – vocal or instrumental – secular or sacred – for the professional or the amateur.“¹

Zwar wurden mit dem Erscheinen von Sammlungen mit irischen, schottischen und walisischen Liedern Volksliedausgaben vor allem in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts in England zur Mode; die von Banister veröffentlichte Sammlung zeigt allerdings ganz deutlich, wie sich diese Mode Ende des 17. Jahrhunderts bereits anbahnte. Seit Henry Purcell wurden zudem auch von namhaften englischen Komponisten immer mehr volksliedhafte Melodien komponiert und so die Entwicklung dieser englischen Mode unterstützt. Diese Mode prägte dabei auch den gesellschaftlichen Tanz, und volkstümliche Tänze wurden in England sehr beliebt.²

Der nicht zu leugnende Einfluss der französischen Musik auf die englische Musikwelt ist in der Methode von Banister noch sehr deutlich spürbar. Andererseits zeigt sich schon bei Banister die sich anbahnende obgenannte Mode zu Gunsten der Volksmusik im weitesten Sinne in der englischen Musikwelt. Banister scheint diesen Trend vorausgesehen und seine Methode bereits in diesem Sinne aufgebaut und geplant zu haben. Als Verleger war er offensichtlich Geschäftsmann genug, um die auf diese Weise möglichen Vertriebsmöglichkeiten auszunützen. Davon zeugen auch seine „werbetechnischen“ Äusserungen im Vorwort und die aufgelisteten Neuerscheinungen nach den Ausführungen zum Oboenspiel. Sowohl die werbekräftigen Hinweise auf neu erschienene musikalische Drucke aus dem Hause Henry Playford als auch der Hinweis Banisters auf „Apollo's Banquet“ im Vorwort der Methode beruhen vor allem auf vertriebstechnischen Gründen. Da es sich bei „Apollo's Banquet“ um einen Druck aus dem Hause Henry Playford handelt und Henry Playford ebenso als Drucker und Verleger von John Banisters Methode fungiert, scheint es sich hier also vor allem auch um ein gezieltes Platzieren von Werbung für

¹ Hunphries: Music Publishing, S. 6.

² Vgl. Fink: Tanzunterricht S. 53.

Playfords eigene Drucke zu handeln. Diese Erkenntnisse stützen die oben gemachten Feststellungen bezüglich des Zwecks der Methode Banisters.

Vor diesem Hintergrund bezüglich Banisters Methode nun allerdings von einem „Lehrwerk für Amateure und Laien“ zu sprechen, hat nur dann eine Berechtigung, wenn das effektive *Erlernen* des Instruments nicht in die Bedeutung der Äusserung miteinbezogen wird. Der „Sprightly Companion“ Banisters kann zwar wohl in beschränktem Masse als Methode für Amateure bezeichnet werden, allerdings nur bezüglich der ihr angefügten Sammlung an kurzen Übungsstücken. Auch diese Sammlung lässt jedoch jeglichen didaktischen Aufbau vermissen. Die unterrichtspraktische Anwendung und Nutzung dieser Stücke ist nur unter der Führung und dem wachsamen Auge eines Lehrers möglich. In diesem Sinne sind sowohl der Ausdruck „autodidaktisch“ als auch „Methode“ im Sinne eines Lehrwerks fehl am Platz und sollten in Zusammenhang mit dem „Sprightly Companion“ Banisters nicht genannt werden. Sie führen diesbezüglich in die Irre und vermitteln ein falsches Bild dieses Handbuches, das offensichtlich vielmehr die Verbreitung von einfacheren Musikstücken für Oboe und andere Instrumente zum Ziel hatte.

4.2.3 Theatre Musick 1699

Bei der Methode „*THE SECOND BOOK OF Theatre Musick: CONTAINING Plain and Easie Rules with ye Best Instructions for Learners on ye VIOLIN. Likewise All the New French Dances now in Use at Publick Balls & Dancing-Schools; With Variety of ye Newest Ayers, Song-Tunes & Dances, Perform'd in ye late OPERA'S at ye Theatres: All of them being proper to Play on ye Hautboy, A Scale is added at ye End of ye Book for such as desire to Practice on ye Instrument, 1699*“ handelt es sich um eine kürzere Sammelmethode eines anonymen Verfassers. Die Methode ist in erster Linie für Violine konzipiert und enthält zusätzlich eine Griffabelle für Oboe. Die musiktheoretischen Äusserungen können teilweise auch auf das Oboenspiel angewendet werden; spezifisch violinteknische Anleitungen sind allerdings für die Oboe nicht brauchbar. Die angefügten Musikstücke sind gemäss den Aussagen des Titelblatts auch mit der Oboe spielbar.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Ein eigener Anspruch dieser kurzen Methode ist aufgrund der knappen Äusserungen nicht klar erkennbar. Die Methode richtet sich ausdrücklich an „Learners“, erhebt aber nicht explizit den Anspruch, autodidaktisch nutzbar zu sein.

b) *Inhaltszusammenfassung*

- Erklärung der Stamntonleiter (g bis c''', ohne Vorzeichen) und ihre Ausführung auf der Violine
- Die Tonleitern werden nach dem althergebrachten Solfège-System benannt, das auf der mittelalterlichen Theorie mit den drei Hexachorden „hexachordum naturale“, „hexachordum molle“ und „hexachordum durum“ basiert. In dieser Methode wird noch das alte System ohne Hinzufügung der siebten Silbe „si“ für den letzten Halbtonschritt in der siebentönigen Skala verwendet (das neuere System mit „si“ war allerdings in Frankreich schon ab Mitte des 17. Jahrhunderts in Gebrauch, vgl. Kapitel 4.1.2 und 4.1.3). Die Benennung der Töne erfolgt in dieser Methode nun immer unter Berücksichtigung dieses älteren Solfège-Systems, „*the Gamut*“ genannt.¹

¹ Vgl. dazu Lescat: Méthodes et Traités S. 75-79.

Beispiel: Der Ton A wird als „A mi la re“ bezeichnet. „A“ bezeichnet den absoluten Tonnamen, „mi“ bezeichnet die Stellung von a im „hexachordum molle“ (Hexachord basierend auf f mit b), „la“ bezeichnet die Stellung von f im „hexachordum naturale“ (Hexachord basierend auf c) und „re“ bezeichnet die Stellung von a im „hexachordum durum“ (Hexachord basierend auf g).

- Erklärungen der Vorzeichen # und b und ihrer Ausführung auf der Violine. Für den Gebrauch der Oboe sind diese Ausführungen nur theoretisch zum musikalischen Basiswissen brauchbar.
- Erklärung der Taktarten, Noten- und Pausenwerte:
 - Es werden zwei grundsätzliche binäre und ternäre Taktarten definiert:
 1. C = „common time“, 2. 3 = „triple time“
 - Erklärung der Taktarten:
 - C = very slow movement
 - C = a little faster
 - ϕ = brisk and airy time
 - $\frac{3}{2}$ = very slow
 - 3 = slow (3/4 Takt in Vierteln gezählt)
 - 3 = faster (3/4 Takt in Vierteln gezählt)
 - $\frac{6}{4}$ = brisk tunes (Jigs)
 - Anschliessend werden die Punktierung und die verschiedenen Pausenwerte erklärt.
- Erklärungen der Verzierungen („Of the usuall Graces“):
 - Einführung verschiedener Zeichen für die Verzierungen:

Beat: „+“¹; Triller: „=“. Der Triller wird mit der oberen Nebennote begonnen.
 - Bindungen: es können zwei, drei, vier oder mehr Noten gebunden werden.
 - Schlüssel und Vorzeichen: Es wird nur der G-Schlüssel erklärt. Knappe Erklärungen zur Vorzeichensetzung nach den Notenschlüsseln; ein b wird durch ein #, ein # durch ein b aufgelöst.
- Erklärungen der Bogenstriche für Violine („The Method of Bowing in Triple Time“ und „The Method of Bowing in Common Time“): Diese Erläuterungen sind auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

¹ Zur Ausführung des „Beat“ siehe Kapitel 4.2.4 d).

- Es folgen die Übungsbeispiele (siehe dazu g)).
- Nach den Übungsbeispielen folgen zwei Griffstabellen für Oboe (siehe dazu e)).

Hier endet die Methode.

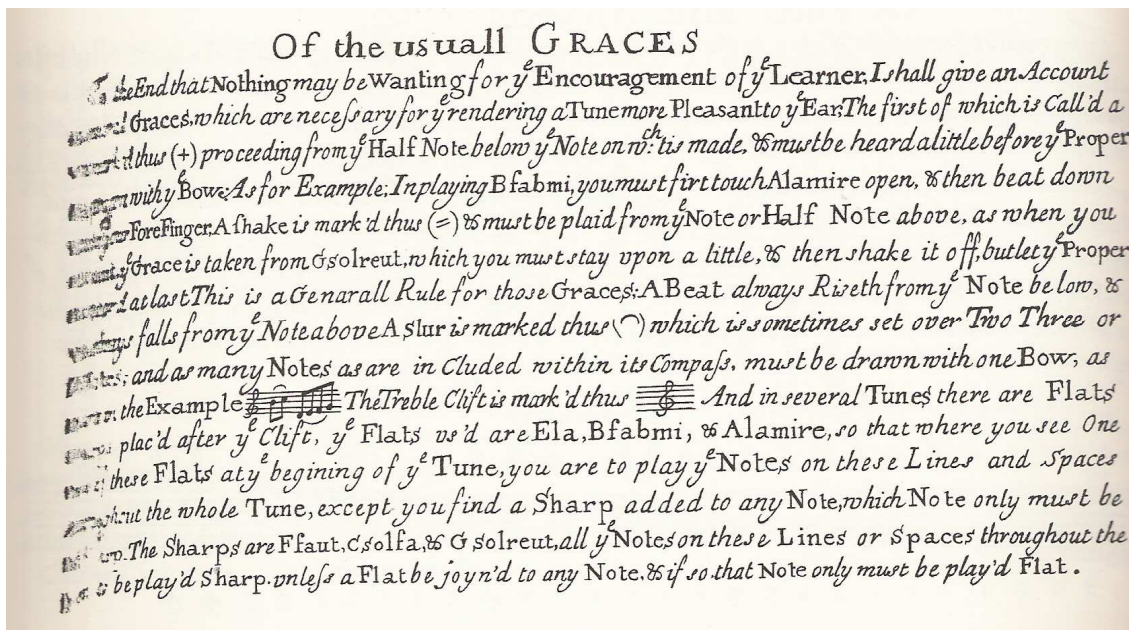


Abb. 9: Erläuterungen zum Triller (und anderer Verzierungen) in „Theatre Musick 1699“¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Die inhaltlichen Schwerpunkte dieser Methode liegen ganz klar in der Vermittlung des Violinspiels. Auch diese Erläuterungen sind sehr allgemein und knapp gehalten, und es ist zu bezweifeln, dass das Violinspiel mit dieser Methode erlernt werden kann. Entsprechende Erläuterungen für das Oboenspiel sind, abgesehen von den kurzen Erklärungen zu den Griffstabellen, nicht aufzufinden, weshalb diese Methode schon allein aufgrund dieser Tatsache nicht als Methode für Oboe bezeichnet werden kann.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 32. Die schlechte Bildqualität am linken Bildrand stammt aus dem Faksimilenachdruck; aufgrund der hohen Qualität der verwendeten Faksimilenachdrucke ist daraus zu schliessen, dass auch der für das Faksimile verwendete Originaldruck am linken Bildrand diese schlechte Qualität aufweist.

d) Besonderheiten

Es ist sehr erstaunlich, dass die Griffstabellen für Oboe erst am Schluss der Methode und somit nach der Sammlung mit Musikstücken abgedruckt worden sind. Es scheint beinahe, als seien diese Tabellen in letzter Sekunde der Methode für Violine hinzugefügt worden. Dafür würde auch sprechen, dass vom Autor der Methode in den schriftlichen Erläuterungen kein einziges Wort über das Oboenspiel geäußert wird. Ob die Griffstabellen für Oboe aus vertriebstechnischen Gründen und zur Erweiterung der Klientel angefügt worden sind, kann nur vermutet werden.

e) Griff- und Trillertabelle

Es werden zwei Griffstabellen abgebildet: die erste Tabelle enthält alle Stammtöne im Ambitus von c' bis c'', die zweite Tabelle enthält alle chromatischen Töne, die zum Teil, aber nicht konsequent enharmonisch verwechselt erscheinen. Die Tabellen enthalten keinen Fingersatz für cis' und für d''. Auch hier werden die Fingersätze mit dem englischen Griffstabellensystem mit Strichen angezeigt (vgl. die Anmerkungen in Kapitel 4.2.2).¹

Es wird unter den Tabellen angemerkt, dass für die Oktavierung ab d'' das Rohr mit den Lippen gepresst und die Geschwindigkeit des Luftstroms erhöht werden soll (*„press the reed almost close between your lips and blow stronger“*²).

Die Methode enthält keine Trillertabelle und keine Tabelle für „Beats“, obschon beide Verzierungsarten im Textteil mit entsprechenden Zeichen erläutert werden.³ Es ist in beiden Griffstabellen keine Oboe abgebildet; aufgrund der textlichen Äußerungen unter den Tabellen kann lediglich geschlossen werden, dass das verwendete Instrument über ein Doppelloch auf dem Griffloch 3 verfügte (*„[...] a Cross plac'd on the third line, it shews that you must stop but one of those holes [...]“*⁴).

Die Fingersätze der Methode sind in weiten Teilen mit den Fingersätzen von Banister identisch. Einzig für fis' und as' verwendet diese Methode einen anderen Fingersatz. Der Fingersatz für fis' entspricht dabei dem entsprechenden Fingersatz Hotteterres, für den eigenartigen Fingersatz für as' ist allerdings keine Entsprechung in den parallelen französischen oder älteren englischen Methoden zu finden. Für g', a', b', h' und c'' verwendet

¹ Dieses System wird künftig als „Strichtabelle“ bezeichnet.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 45.

³ Zur detaillierten Besprechung der Verzierung „Beat“ und seiner Ausführung siehe Kapitel 4.2.4. **d**).

⁴ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 45.

diese Methode zudem einen Fingersatz mit Stützfinger, die den entsprechenden französischen Stützfingersätzen von Freillon-Poncein und Bismantova entsprechen. Bezüglich der Fingersätze muss also auch diese Methode als eigenständig betrachtet werden; eine Quelle für die Fingersätze kann nicht eruiert werden. Es handelt sich bei den hier abgebildeten Griffstabellen um ein Gemisch aus Stütz- und anderen Fingersätzen.

f) Pädagogik / Didaktik

Da sich diese Untersuchung auf die Methoden für Oboe beschränkt, und da es sich bei dieser Methode ausschliesslich um eine Methode für Violine handelt, die auf oboistische Usancen oder Probleme keine Rücksicht nimmt, können hierzu keine klaren Aussagen gemacht werden. Die Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen beschränken sich wie schon in der französischen Methode von Freillon-Poncein auf traktatähnliche Beschreibungen, aus denen nur entfernt eine didaktische Absicht abgelesen werden kann. Bei den Äusserungen in den Griffstabellen für Oboe handelt es sich um zusätzliche Anweisungen, die jeglicher pädagogischer oder didaktischer Grundlage entbehren. Über für das Oboenspiel wesentliche Faktoren wie die Haltung, Ansatztechnik, Luftführung usw. schweigt sich der Autor der Methode aus.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind 40 ausschliesslich einstimmige, kurze und zum Teil sehr kurze Stücke angefügt. Darunter befinden sich Stücke mit Angaben der Komponisten, wie „*Mr Clark*“ (wahrscheinlich Jeremiah Clark 1673 – 1707), „*Mr Finger*“ (wahrscheinlich Gottfried Finger 1660 – 1730), „*Mr Purcell*“ (Henry Purcell 1659 – 1695) und „*Dr Blow*“ (John Blow 1649 – 1708). Ansonsten handelt es sich bei den Stücken um verschiedene Tanzsätze (Minuet, Aire, Rigadoon (= Rigaudon), Saraband, Chaconne und Rounds), einige typisch englische Volkstänze (scotch tune, Jigg, Dance und Hornpipe), „Tunes“ und liedhaften „Song Tunes“. Die Anzahl der höfischen Tanzsätze und „Aires“ überwiegt die Anzahl der volkstümlichen Tänze deutlich. Die Sammlung enthält folgende Anzahl Stücke mit konkreten Satzüberschriften: ein „Trumpet Aire“, neun „Aires“, ein „Hornpipe“, sechs „Dances“, eine „Chaconne“, ein „Scotch Tune“, drei „Songs“, acht „Minuets“, zwei „Jiggs“, drei „Bores“, eine „Saraband“ und ein „Rigadoon“.

Französische Komponisten sind in dieser Sammlung nicht vertreten, und auch die ursprünglich französischen Tanzsätze sind bezüglich ihres Stils nicht in einem typischen französischen Stil gehalten. Das Schwergewicht der Sammlung ist mit der deutlichen Überzahl an Tänzen diesbezüglich klar zu erkennen. Dass auch volkstümliche Tänze und Lieder in der Sammlung erscheinen, entspricht ganz der sich in England anbahnenden Wendung zum Volkstum und dessen Musik, den Banister in seiner Sammlung bereits vorweggenommen zu haben schien.

Bezüglich des Schwierigkeitsgrades sind die Stücke sehr unterschiedlich angelegt. Sehr einfache Stücke wechseln sich mit anspruchsvolleren ab. Sehr schwierige Stücke sind allerdings nicht in der Sammlung zu finden. Die Sammlung ist bezüglich des Schwierigkeitsgrades der Stücke nicht progressiv angelegt, und es herrscht diesbezüglich keine klar erkennbare Ordnung. Der Ambitus der Stücke reicht von d' bis h'', es wird also die Mittellage bevorzugt, und extrem hohe (c''', cis''', d''') oder tiefe Lagen (c') werden vermieden. Es werden die Tonarten C-, G-, D-, B- und F-Dur und a-, d- und g-Moll verwendet; die Vorzeichensetzung geht also nicht über zwei # und zwei b's hinaus. Die meisten Stücke verfügen über Taktangaben, einzelne Stücke sind diesbezüglich allerdings nicht bezeichnet. Die verwendeten Taktmasse sind: C , 2, 3, 3/4, 6/3 und C (ein einzelner „Rigadoon“ ist durch eine vertikal durchgestrichene 2 bezeichnet, was allerdings C entspricht). Vorhalte, Beats und Triller sind in den Stücken konsequent bezeichnet. Dabei erinnert die Setzung der Vorhalte, Beats und Triller oft an „französische Manieren“; ein gewisser französischer Einfluss scheint also auch hier nach wie vor vorhanden zu sein.

Es scheint sich bei diesen Stücken nicht um „Stücke für Violine, die auch mit der Oboe spielbar sind“, zu handeln. Vielmehr scheint die Sammlung aus oboistischer Sicht angelegt worden zu sein. Dafür sprechen der enge verwendete Ambitus der Stücke und das Fehlen typischer violinistischer Figurationen. Damit sind diese Stücke bequem auf der Oboe spielbar. Aufgrund der oben festgestellten offensichtlichen Ausrichtung der Methode auf die Violine ist diese Beobachtung sehr erstaunlich und bemerkenswert! Sie darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass alle Stücke der Musiksammlung natürlich ebenso bequem auf der Violine spielbar sind.

h) Anmerkungen

Wie bereits in der Untersuchung der Methode von John Banister festgestellt wurde, handelt es sich auch bei dieser Methode offensichtlich um ein Gefäss, welches das Zielpublikum mit den neusten Tänzen und anderen Stücken volkstümlicher oder kunstmusikalischer Natur versorgte. Die Oboe und ihre Erlernung spielen in dieser Methode eine nebensächliche Rolle. Die hier veröffentlichten Griffstabellen sind lediglich zum Nachschlagen der Fingersätze geeignet; dass allerdings weder eine Triller- noch eine Beattabelle angefügt worden ist, kann nur schwer nachvollzogen werden, zumal die Stücke der Sammlung allesamt über bezeichnete Triller und Beats verfügen. Der Laie oder Amateur ist aufgrund der in dieser Methode veröffentlichten Griffstabellen nicht in der Lage, diese Stücke adäquat wiederzugeben, da er nicht weiss, wie die Triller und Beats auszuführen sind. In diesem Zusammenhang gesehen, macht die Hinzufügung der Griffstabellen für Oboe zur eigentlichen Methode für Violine keinen Sinn. Die Methode verunmöglicht es sich selbst, als „Methode für Oboe“ den erforderlichen Ansprüchen standhalten zu können.

Von den marginalen Erläuterungen zum Oboenspiel ist vor allem die Äusserung zur Ansatztechnik interessant: „[...] *on all ye notes in alt you must Press the reed almost close between your lips and blow stronger then you did before ...*].“¹ Die hier erwähnte Ansatztechnik geht somit offenbar vom Pressen des Rohrs mit den Lippen aus, was ähnlich auch im Talbot-Manuskript beschrieben wurde (vgl. Kapitel 4.2.1). Die Oktavierungen werden also durch Überblasen und eine zusätzliche Verengung des Rohrs durch Pressen erzeugt. Diese Äusserung ist erstaunlich, da das Pressen des Rohrs die Lippen sehr stark ermüdet und längeres Spielen verunmöglicht. Je nachdem, wie stark die Wölbung des verwendeten Holzes ausgebildet ist, kann unter Umständen eine Pressen gar nicht mehr möglich sein. Hierzu wäre ein kleiner Durchmesser, bzw. eine grosse Wölbung des Holzes notwendig, die diesem Druck der Lippen flexibel standhalten kann. Zudem erzeugt dieses Pressen eine sehr instabile und schwer kontrollierbare Intonation in der zweigestrichenen Oktave. Auch Quantz erwähnt jedoch in seinen knappen Äusserungen zur oboistischen Ansatztechnik ein Pressen des Rohrs:

„Auf dem Hoboe und dem Basson geschieht die Erhöhung des Tones, durch tieferes Einschieben des Rohres in den Mund, und festeres Zudrücken der Lippen; die Erniedrigung aber, durch Zurückziehung des Rohres, und Nachlassung der Lippen.“²

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB, S. 45.

² Quantz: Versuch S. 244.

Aus den Äusserungen Quantz' und der englischen Methoden ist allerdings nicht erkennbar, wie stark das Rohr gepresst werden sollte und wie intensiv das Überblasen in die zweite Oktave durch tatsächliches Überblasen bewerkstelligt wurde. Es ist anzunehmen, dass aufgrund der obgenannten Probleme, die bei blossem Pressen des Rohrs entstehen, eine Mischung aus beiden Techniken angewendet wurde. Aufgrund dieser marginalen Angaben kann nun allerdings nicht auf eine in England übliche Ansatztechnik geschlossen werden.

Über oboistische Praktiken können ansonsten nur die hinzugefügten Stücke, allerdings sehr bedingt, Auskunft geben. Mit ihrem beschränkten Ambitus bevorzugen auch sie analog zu den Stücken in Banisters Methode die Mittellage und Tonarten mit maximal zwei Vorzeichen. Diese sind auf der Oboe bequem spielbar und erfordern, ausser bei einzelnen Trillern, keine ausserordentlich komplizierten Fingersätze. Wie bereits oben erwähnt wurde, handelt es sich bei diesen Stücken offensichtlich um modische Fragmente, die vor allem der häuslichen Unterhaltung dienen sollten. Damit erklärt sich sowohl der beschränkte Ambitus, die einfacheren Tonarten als auch der einfache bis mittlere Schwierigkeitsgrad. Die Sammlung ist dementsprechend durchaus an Liebhaber und Laien gerichtet und auch für diese Klientel geeignet. Das Spiel auf der Oboe ist allerdings mit dieser Methode nicht erlernbar.

So sollte auch diese Methode nicht als „Methode“ im eigentlichen Sinne bezeichnet werden, da dieser Begriff auch hier in die Irre führt und ein falsches Bild dieses Handbuches vermittelt.

4.2.4 Compleat Tutor 1716

Mit der 35 Seiten starken Methode „*The Compleat TUTOR TO THE HAUTBOY OR THE ART OF PLAYING ON THAT INSTRUMENT Improved and made Easy to the meanest Capacity by very Plain Rules and Directions for Learners ALSO A Choice Collection of Trumpett-Tunes, Ayres, Marches & Minuetts Composed by the best Makers, 1715/16*“¹ eines anonymen Autors wird erstmals der Begriff „Tutor“ im Titel einer Methode eingeführt. „Tutor“ ist ein schwierig zu übersetzender englischer Begriff, der sinngemäss sowohl den Begriff „Lehrwerk“ als auch „unterstützendes Handbuch“ in sich trägt. Mit der Bezeichnung „Tutor“ wird die Methode also nicht explizit als Lehrwerk oder Methode bezeichnet, sondern allgemeiner als unterstützendes Hilfsmittel definiert. Aus diesem Blickwinkel gesehen, wird die Funktion oder der Zweck des „Tutors“ noch schwieriger einzugrenzen zu sein, da die ambivalente Bedeutung der Bezeichnung „Tutor“ hierbei nicht hilfreich ist. Nichtsdestotrotz wird auch im Folgenden der Einfachheit halber der Begriff „Methode“ unter Berücksichtigung des originalen englischen Titels „Tutor“ verwendet werden.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Da kein Vorwort zur Methode existiert, muss hier auf die Äusserungen im Titelblatt Bezug genommen werden. Die Methode wird einerseits als „komplett“ bezeichnet („*the Compleat Tutor*“) und andererseits klar an Anfänger adressiert („[...] *made easy to the meanest Capacity by very Plain Rules and Directions for Learners*“²). Es wird zudem deutlich auf die beigefügten Musikbeispiele, „*composed by the best Masters*“³ hingewiesen.

b) *Inhaltszusammenfassung*

- Erklärungen zur Haltung:
 - Die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte unten.
 - Erklärung der Grifflöcher und der Fingersetzung; es werden Doppellöcher auf den Grifflöchern 3 und 4 erwähnt.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 47 – 66. Diese Methode erschien 1758 als komplette Abschrift der ausformulierten Instruktionen, jedoch mit anderen musikalischen Übungsbeispielen unter dem Titel „*The Compleat Tutor For the HAUTBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency...*“, siehe dazu: Evans: *Instructional Materials* S. 54f und Kapitel 4.2.10.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB, S. 47.

³ Ebd.

- Zuerst soll man ein c' blasen und anschliessend Ton für Ton steigen; er erfolgt nun die Erklärung der Fingersätze der Stammtonleiter ohne Vorzeichen Ton für Ton bis c'', dabei wird aber vorerst kein Wort über den Ansatz oder die Luftführung geäussert. Auch hier werden die Töne nach dem althergebrachten Solfège-System (ohne „si“) benannt, das auf der mittelalterlichen Theorie mit den drei Hexachorden „hexachordum naturale“, „hexachordum molle“ und „hexachordum durum“ basiert. Allerdings wird das System nicht konsequent angewendet und Töne teilweise nur dreifach, ohne hexachordum molle, benannt (beispielsweise „A – la – mi – re“, aber „D – sol – re“).
- Für die Oktavierungen ab d'' wird die Ansatztechnik, bzw. Luftführung erwähnt: „*press the reed between your lipps almost together and blow stronger*“¹. Für alle Töne ab c'' gilt: „*the reed must be kept press'd between your lips*“².
- Es folgt die Griffabelle (siehe e)).
- Erklärungen der Noten- und Pausenwerte:
 - Bei diesen Erläuterungen handelt es sich um einen Nachdruck der Anweisungen aus „*The Second Book of Theatre Musick*“ (vgl. Kapitel 4.2.3); es wurden die gleichen oder zumindest sehr ähnliche Druckplatten verwendet. Im Textteil wurden Zusätze (Erklärung der Taktstriche und Wiederholungszeichen) in den bestehenden Originaltext eingefügt.
- Erklärungen zu den Verzierungen („*An Example of the Graces*“):
 - Erklärung des Beat (Zeichen = „+“)
 - Erklärung des Trillers; Beginn mit oberer Nebennote (Zeichen = „=“)
 - Erklärungen der Bindungen: Es können 2, 3 oder mehr Noten unter einem Bindebogen zusammengefasst werden.
- Es folgt Trillertabelle (siehe e))
- Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe g))

Hier endet die Methode.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB, S. 48.

² Ebd.

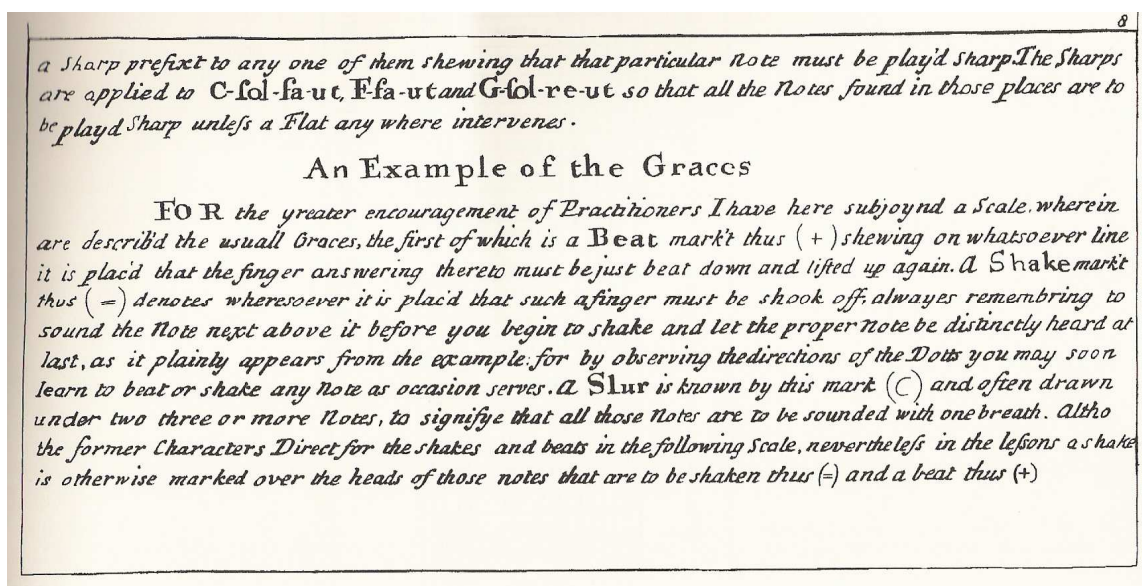


Abb. 10: Erläuterungen zum Triller (und anderen Verzierungen) in „Compleat Tutor 1716“¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Auch in dieser Methode sind keine deutlichen Schwerpunkte erkennbar. Die Erläuterungen sind allesamt sehr allgemein gehalten und beschränken sich auf die Vermittlung musikalischen Basiswissens einerseits und der Grifftechnik der Oboe andererseits. Über die für das Oboenspiel elementaren Erläuterungen zur Ansatztechnik, Luftführung, Rohrbehandlung und –bau etc. schweigt sich auch diese Methode aus. Die Erläuterungen der Methode ähneln denjenigen des „Second Book of Theatre Musick“ frappant, was sicherlich damit zu tun hat, dass sowohl das „Second Book of Theatre Musick“ als auch der „Compleat Tutor 1716“ im Hause Walsh gedruckt worden sind (siehe dazu **h**)).

d) Besonderheiten

Nachdem bereits im „Second Book of Theatre Musick“ die Verzierung „Beat“ angesprochen, die Ausführung des Beats allerdings weder erläutert noch in einer entsprechenden Griffabelle angezeigt worden ist, fügt der Autor des „Compleat Tutor 1716“ separate Fingersätze zur Ausführung des Beats an. Solche Tabellen für diese spezifisch englische Verzierung werden auch in den Methoden anzutreffen sein, die chronologisch auf den „Compleat Tutor“ folgen. Die musikwissenschaftliche Forschung hat sich des Beats allerdings nur ungenügend

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 51.

angenommen¹, weshalb sich hier erläuternde Bemerkungen aufzwingen. Da die englischen Methoden den Beat teilweise unterschiedlich erklären, muss hier bereits auf Methoden voraus gegriffen werden, deren detaillierte Besprechungen in den nächsten Kapiteln erfolgen wird.

Die Methoden „Compleat Tutor 1716“, „Prelleur 1730“ (vgl. Kapitel 4.2.6) und „Compleat Tutor 1748“ (vgl. Kapitel 4.2.7) erklären den Beat auf folgende Weise:

„[...] the first of which is a Beat [...] shewing on whatsoever line it is plac'd that the finger answering thereto must be just beat down and lifted up again.“²

Dieser Erklärung stehen die Anweisungen aus „Theatre Musick 1699“:

„A Beat always Riseth from ye Note below [...].“

„The compleat Musick Master 1722“ (vgl. Kapitel 4.2.5):

„A Beat is mark'd thus (*) and proceeds from the Note, or half Note next below, by touching the said Note a little bit and then Beating down that Finger which is to stop the Proper Note, thus if you would grace *Bfabemi*, you must first touch *Alamire* open, and then Beat down *Bfabemi* with your Fore-finger.“³

und „Sadler 1754“ (vgl. Kapitel 4.2.8):

„A BEAT proceeds from the Note below that on which it is made, which must be just touch'd before the other is play'd; as for Example, in playing D you must just touch C, by beating down the large Brass key with your Little Finger.“⁴

gegenüber. Gemäss den Anweisungen des „Compleat Tutor 1716“, „Prelleur 1730“ und des „Compleat Tutor 1748“ müsste es sich bei dieser Verzierung um ein Pendant zum französischen „Battement“ oder „pincé simple“, also einer Art des Mordents oder Prallers handeln. Aufgrund der Äusserungen und der Ungenauigkeit der entsprechenden Tabellen ist allerdings nicht klar nachvollziehbar, ob der Beat mit der unteren oder der oberen Nebennote ausgeführt wurde. Nach den Erklärungen des „Musick Master 1722“ und Sadlers („Sadler 1754“) könnte es sich beim Beat auch um eine Art des französischen „port de voix“ handeln.

¹ Vgl. Haynes: *Eloquent Oboe*, Burgess/Haynes: *Oboe*, Evans: *Instructional Materials* und Warner: *Indications*. Alle vernachlässigen den „Beat“, bzw. erachten ihn offensichtlich nicht als erwähnenswert.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 51, bzw. 87 und 139.

³ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 71.

⁴ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 173.

Die Anweisungen der Methoden für Oboe sind also nicht einheitlich und lassen viel Interpretationsspielraum offen.

Sowohl Hans-Martin Linde als auch Frederick Neumann¹ weisen zur folgenden Ausführung an (der Beat findet auf f' statt):



Diese Ausführung entspricht den Erläuterungen Sadlers und des Musick Masters. Allerdings scheinen sich auch Linde und Neumann über die Ausführung des Beats nicht absolut einig und im Klaren zu sein, zumal auch ihre Quellen verschiedene Angaben machen. So ergänzt Linde seine Angaben um die folgende Ausführung des Beat (der Beat findet auf g' statt):²



Diese Ausführung würde den Erläuterungen des „Compleat Tutor 1716“, Prelleurs („Prelleur 1730“) und des „Compleat Tutor 1748“ entsprechen. François Couperin benennt diese Ausführung des Beats in den Erklärungen der französischen Verzierungen seiner Methode „L’Art de toucher le Clavecin“ (1717) als „Port de voix simple“.³

Bezüglich der Ausführung des Beats bestehen Unklarheiten, die sich auch nicht durch das Alter der Quellen erklären lassen (die Angabe Simpsons (1659) entspricht den Erklärungen des „Musick Master 1722“ und Sadlers („Sadler 1754“), die Angabe Purcells (1696) den Erläuterungen des „Compleat Tutor 1716“, Prelleurs („Prelleur 1730“) und des „Compleat Tutor 1748“). Aufgrund der Angaben in den verschiedenen Quellen kann aber begründet angenommen werden, dass der Beat eine Verzierung nach der Art eines Mordents und des „port de voix“ französischer Prägung war. Da verschiedene englische Methoden für Oboe zur Ausführung des Beats in eigens dafür angefügten Griffstabellen separate Fingersätze analog zu den Trillerfingersätzen vermitteln, kann mit Sicherheit gesagt werden, dass der Beat *schnell* ausgeführt wurde. Ansonsten könnte der Beat auch mit den normalen Fingersätzen gegriffen

¹ Neumann: Performance Practice S. 38 und Linde: Anleitung S. 11 (beide nach Simpson, Christopher: „The Division-Violist“ 1659).

² Linde: Anleitung S. 27 (nach Purcell, Henry: „Choice Collection of Lessons“ 1696).

³ Couperin: L’Art de toucher le Clavecin S. 39.

werden, was die Veröffentlichung zusätzlicher Griffstabellen für Beats erübrigen würde. Aus den musikalischen Übungsbeispielen, in denen jeweils Beats eingezeichnet sind (in den Methoden „Theatre Musick 1699“ und „Musick Master 1722“) ist zudem ersichtlich, dass der Beat sowohl auf betonten als auch unbetonten Taktteilen stattfinden kann. Damit erinnert der Einsatz des Beats in diesen Methoden sehr stark an die französische Benützung des „Port de voix“.

e) Griff- und Trillertabelle

- Griffstabelle der Stammtöne:
 - Es handelt sich bei der Griffstabelle um einen Nachdruck der Tabellen von „*The Second Book of Theatre Musick*“ (vgl. Kapitel 4.2.3); dabei wurden gleiche oder sehr ähnliche Druckplatten verwendet. Der Ambitus reicht von c' bis c'''¹.
- Griffstabelle der chromatischen Töne:
 - Hierbei handelt es sich um eine neu hinzugefügte Tabelle. Es werden die chromatischen Töne ab c' (ohne cis') bis c''' (ohne cis''', des''' und d''') abgebildet.
- Trillertabelle:
 - Auch bei dieser Tabelle handelt es sich um eine neue Tabelle. Es werden alle Triller und Beats angezeigt.
 - Der Ambitus beträgt c' bis c''' (ohne cis').

Alle Griffstabellen sind Strichtabellen.²

f) Pädagogik / Didaktik

Die Erläuterungen und Anweisungen des „Compleat Tutor“ sind denjenigen des „Second Book of Theatre Musick“ sehr ähnlich. Die Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen beschränken sich auch hier auf traktatähnliche Beschreibungen, aus denen nur entfernt eine didaktische Absicht abgelesen werden kann. Auch die textlichen Anweisungen, wie jeder Ton

¹ Siehe dazu den folgenden Abschnitt **h**). Zur detaillierten Diskussion der Nachdrucke, bzw. der Druckpiraterie und Plagiate in den Methoden siehe Kapitel 4.2.10.

² Die Methoden der nachfolgenden Kapitel 4.2.5 bis 4.2.8 enthalten alle Strichtabellen nach diesem Muster. Es wird jeweils nicht mehr separat erwähnt werden, dass es sich um Strichtabellen handelt.

auf der Oboe gegriffen werden soll, sind sehr allgemein und traktatähnlich gehalten. Zudem erübrigt das Vorhandensein einer chromatischen Griffabelle diese textlichen Erläuterungen der Fingersätze. Bei den Äusserungen in den Griff Tabellen selbst handelt es sich um zusätzliche Anweisungen, die jeglicher pädagogischer oder didaktischer Grundlage entbehren. Über für das Oboenspiel wesentliche Faktoren wie die Haltung, Ansatztechnik, Luftführung usw. schweigt sich der Autor der Methode aus. Interessant sind jedoch auch hier die knappen Äusserungen zur Ansatztechnik für die Oktavierungen ab d'' („*press the reed between your lipps almost together and blow stronger*“¹) und für alle Töne ab c'' („*the reed must be kept press'd between your lips*“²). Diese Äusserungen wurden so allerdings auch fast wörtlich im „Second Book of Theatre Musick“ gemacht. Aufgrund der oben gemachten Erkenntnisse bezüglich der Nachdrucke einzelner Passagen und Griff Tabellen relativiert sich diese Aussage zur Ansatztechnik somit (vgl. 4.2.3 *e*) und *h*)).

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind 62 ausschliesslich einstimmige, kurze und zum Teil sehr kurze Stücke angefügt. Einzelne der Stücke können dabei durchaus als „Miniaturen“ bezeichnet werden, da sie teilweise nur acht Takte lang sind. Die Sammlung ist der Musiksammlung des „Second Book of Theatre Musick“ sehr ähnlich. Neben verschiedenen Tanzsätzen (Minuet, Rigadoon, Gavott, Allmand) sind zahlreiche englische und volkstümliche Stücke in der Sammlung zu finden (Jigg, March, Song, Hornpipe, Trumpet tune, Ground). Die Sammlung enthält folgende Anzahl Stücke mit konkreten Satzüberschriften: Drei „Marches“, vier „Jiggs“, zwanzig „Minuets“, zwei „Trumpet Tunes“, ein „Ground“, zwei „Dances“, eine „Saraband“, fünfzehn „Rigadoons“ (oft in Kombination mit Menuetten), eine „Ariet“, zwei „Hornpipes“, ein „Song Tune“ und je eine „Allmand“ und „Gavot“.

Drei Komponisten werden mit Namen angegeben, wobei nur einer der Komponisten sicher identifiziert werden konnte: Mr Schickhard (Johann Christian Schickhard ca. 1680 – 1762, Oboist am niederländischen Hof³), Mr Zinzan (?) und Mr Brown (?).

Der Ambitus der Stücke reicht generell von g' bis h'' – auch hier wird also die einfachere Mittellage bevorzugt. In gewissen Stücken reicht der Ambitus allerdings bis h, a und sogar g, also bis zu Tönen, die auf den Oboen der Zeit nicht spielbar waren. Transpositionsmöglichkeiten, bzw. –varianten und –hilfen für diese Problembereiche, wie sie

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB, S. 48.

² Ebd.

³ Haynes: Eloquent Oboe S. 353.

in den französischen Methoden anzutreffen waren, sind in diesen Stücken allerdings nirgends angegeben. Dies weist darauf hin, dass diese Sammlung eher unsorgfältig redigiert wurde, und es drängt sich die Vermutung auf, dass die Sammlung ursprünglich gar nicht für Oboe zusammengestellt worden ist (siehe dazu *h*)). Des weiteren sind in den Stücken keine Verzierungen eingezeichnet, und sie bewegen sich alle in einem mittleren Schwierigkeitsgrad. Ein progressiver Aufbau bezüglich des Schwierigkeitsgrades ist nicht erkennbar, allerdings beinhalten einige Stücke für die Oboe sehr unangenehme bzw. schwierige Intervallsprünge. Der hohe Schwierigkeitsgrad dieser Sprünge hebt sich vom generellen Schwierigkeitsgrad der Stücke ab und deutet viel eher auf eine violinistische Praxis hin.

Die verwendeten Tonarten sind: G-, D-, C-, F-, A- und B-Dur, sowie g-, a-, d- und e-Moll. Die Vorzeichensetzung geht also nicht über drei # und zwei b's hinaus. Die verwendeten Taktarten sind: C , 3, 2, C, 6/4, 6/8, 3/2, 3/8 und 3/4.

h) Anmerkungen

Sowohl „The Second Book of Theatre Musick“ als auch „The Compleat Tutor to the Hautboy“ wurden von John Walsh in London gedruckt und verkauft. Walsh war ein tüchtiger Geschäftsmann und prägte das Druckerwesen in London wie kein anderer. Mit der Eröffnung seiner Druckerei 1695 begann Walsh vorerst billige Methoden zu veröffentlichen, die für jedermann erschwinglich waren:

„Walsh was a shrewd man and from the beginning of his career recognized the value of wide advertisement. [...] Walsh, starting with cheap instructors for the flute, violin, etc., and single songs, soon turned his attention to collection of songs, harpsichord books, theatre music, operas, sonatas and other instrumental works [...]”¹

Die Veröffentlichung beider hier untersuchten Methoden Walshs fällt in dessen Gründerzeit, bevor sich Walsh dem Druck musikalischer Werke widmete. Die von Walsh veröffentlichten Methoden waren nicht ohne Grund billig. Wie bereits erwähnt, war er Geschäftsmann genug, um zu erkennen, wie sich aus wenig Aufwand möglichst viel Geld machen liess:

„The Walsh practice of printing and reprinting music must not be considered in the same way as one would books printed from type. The same plates were generally used in the different issues, with minor or major alterations. A new plate was used here or there, [...] with variations in the imprints by erasure or addition. Sometimes an entirely new title-page was

¹ Humphries: Music Publishing S. 17.

given to the contents of an earlier issue. It is obviously impossible to make fine distinctions between an edition, a reissue with variants, a reprint, a much later impression, and so on.”¹

Es verwundert deshalb nicht, dass auch andere Methoden sehr ähnlich oder gleich aufgebaut sind wie „The Second Book of Theatre Musick“ oder „The Compleat Tutor to the Hautboy“. Die Erklärungen zu den Noten- und Pausenwerten dieser beiden Methoden findet sich beispielsweise als Nachdruck auch in „The fifth Book of the NEW FLUTE MASTER“² von 1706, dessen Aufbau genau gleich wie in den Methoden für Oboe gestaltet ist. Auch in einer anonymen Methode für Blockflöte von 1730 findet sich noch der genau gleich gestaltete Aufbau.³

Mit diesen gewonnen Erkenntnissen erklären sich viele der obgenannten Kuriositäten der untersuchten Methode „Compleat Tutor 1716“: Sowohl bei der Griffabelle als auch den Erklärungen der Noten- und Pausenwerte des „Compleat Tutor“ handelt es sich offensichtlich um einen Nachdruck der Griffabelle und der entsprechenden Erläuterungen des „Second Book of Theatre Musick“ unter Verwendung der gleichen oder ähnlicher Druckplatten mit geringen Veränderungen. Die Ähnlichkeit der beiden Methoden bezüglich ihres sprachlichen Ausdrucks und ihres Aufbaus ist ebenfalls damit zu begründen, dass beide Methoden im Hause Walsh gedruckt worden sind.

Die musikalischen Übungsbeispiele des „Compleat Tutor“ sind mit Sicherheit nicht alle neu für diese Oboenmethode gesammelt und gedruckt worden. Bei einigen Stücken handelt es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um Stücke für Violine. Darauf weisen einerseits der oft verwendete, auf der Oboe unspielbare und viel mehr für die Violine konzipierte Ambitus bis G und andererseits die zahlreichen violinistisch anmutenden Intervallsprünge hin. Die Stücke wurden also wahrscheinlich auch in anderen Werken unter einem anderen Namen gedruckt (z.B. in einer Methode für Violine oder einer Sammlung populärer Stücke). Gemessen an der Grösse des von Walsh gedruckten Oeuvres gleicht diese Nachforschung allerdings der Suche nach der Nadel im Heuhaufen, weshalb diese Vermutung zum momentanen Zeitpunkt nicht zweifelsfrei bestätigt werden kann.

Wie in den vorangegangenen Untersuchungen muss auch hier festgestellt werden, dass es sich auch bei dieser Methode offensichtlich um ein Gefäss handelt, welches das Zielpublikum mit den neusten Tänzen und anderen Stücken volkstümlicher oder kunstmusikalischer Natur versorgte. In den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts waren solche Sammlungen in England sehr populär und verkauften sich gut:

¹ Humphries: John Walsh S. xviii.

² Möhlmeier: Flûte à Bec III, S. 13.

³ Möhlmeier: Flûte à Bec IV S. 39ff.

„Ab circa 1720 wurde in England und Frankreich das Einfache, Eingängige und leicht Fassliche als neue ästhetische Qualität entdeckt. Nicht mehr das Artifizielle, Virtuose, sondern einfache, natürliche (Volks-)Melodien entsprachen nun dem ästhetischen Ideal. Viele Liebhaberinnen und Liebhaber suchten in einer Instrumentalschule vor allem das Modisch-Aktuelle. Kurzen Anweisungen, die Grundlagen des Instruments betreffend, folgten darum immer häufiger Sammlungen leichter bis mittelschwerer populärer Literatur.“¹

Die hier untersuchte Methode passt haargenau in diese allgemeine Beschreibung von Andrea Welte und muss in diesem Licht gesehen werden. Wie bereits in den vorangegangenen Untersuchungen erwähnt wurde, handelt es sich auch bei diesen Stücken offensichtlich um „modisch aktuelle“ Fragmente, die vor allem der häuslichen Unterhaltung dienen sollten. Damit erklären sich auch hier sowohl der beschränkte Ambitus und die einfacheren Tonarten als auch der einfache bis mittelschwere Schwierigkeitsgrad der Stücke. Die Sammlung ist dementsprechend durchaus an Liebhaber und Laien gerichtet und auch für diese Klientel geeignet. Entgegen den Versprechungen des Titelblattes ist das Spiel auf der Oboe allerdings mit dieser Methode nicht erlernbar. Aus den kurzen Stücken können auch keine aussagekräftigen Rückschlüsse über oboistische Praktiken in England gezogen werden, zumal auch viele der hier abgedruckten Stücke wahrscheinlich für Violine konzipiert und auf der Oboe nicht spielbar sind. Damit relativiert sich auch der praktische oboistische Nutzen dieser Stücke für den Eigengebrauch.

So belieferte auch dieses kleine Handbuch vor allem die Gesellschaft mit hausmusikalischer Literatur und diente weniger als Oboenmethode für den Autodidakten oder als Lehrmittel für den Unterricht. Es ist weder im einen noch im anderen Fall praktisch realistisch nutzbar und kann höchstens als Nachschlagewerk für oboistische Fingersätze und allgemeinmusikalisches Basiswissen dienlich sein.

Der Drucker John Walsh ist für diese nun bereits mehrfach beobachtete englische Methodenpraxis ein herausragendes Beispiel. So druckte Walsh 1729 auch die englische Übersetzung von Hotteterres *“Principes de la flute traversière”* („*The rudiments or principles of the German flute*“), welcher er wiederum zusätzliche Stücke anfügte („*Wrote in French by the sieur Hotteterre le romain and faithfully translated into English. To which is added a collection of familiar airs for examples.*“)². Hier scheint sich also die englische Methodenpraxis mit der französischen zu vermischen. Die in der französischen Fassung von Hotteterres Methode fehlenden musikalischen Übungsbeispiele wurden hier von Walsh ergänzt.³ Es ist allerdings anzumerken, dass es sich auch bei den von Walsh angefügten

¹ Welte: Geschichtlichkeit S. 163.

² Lescat: Méthodes et Traités, S 186.

³ Vgl. dazu Kapitel 4.1.3.

Stücken um eine Sammlung populärer Airs handelt und sich keine didaktische und erläuternde Absicht hinter dieser angefügten Sammlung verbirgt. Auch diese Ergänzungen Walshs dienten der Verbreiterung der Klientel und der Versorgung der Gesellschaft mit Spielliteratur für die Traversflöte.

4.2.5 Musick Master 1722

Bei der Methode *“THE COMPLEAT Musick-Master: BEING Plain, Easie and Familiar RULES for SINGING, and PLAYING. On the most usefuls Instruments now in Vogue, according to the Rudiments of Musick. Viz, VIOLIN, FLUTE, HAUT-BOY, BASS-VIOL, TREBLE-VIOL, TENOR-VIOL. Containing likewise A great Variety of Choice Tunes, and fitted to each Instrument, with Songs for two Voices: To which is added, a Scale of the Seven Keys of Musick, shewing how to Transpose any Tune from one Key to another.* London 1722“¹ eines anonymen Autors² handelt es sich um eine Sammelmethode. Sie enthält Kurzmethode für die Instrumente Violine, Flöte, Oboe und verschiedene Violen. Zwischen den jeweiligen Kurzmethode finden keine Querverweise statt, weshalb hier die Kurzmethode für Oboe isoliert untersucht werden kann.³

Die Methode wurde von William Pearson gedruckt und von John Young vertrieben und verkauft. Auf der zweiten Seite der Methode sind neuste Drucke aus dem Hause Young inklusive deren Preise aufgelistet. Auch hier wird also gezielt Werbung für neuste Drucke angebracht.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

- Im Vorwort zur Methode preist der Autor („T.B.“) seine Arbeit und macht geltend, dass keine gedruckte Methode so leicht verständlich sei wie die seine. Es wird in blumigen Worten geschildert, wie sinnvoll die freizeitliche Beschäftigung mit Musik sei und dass sich musikalische Betätigung für einen jungen „Gentleman“ gehöre. Die Methode richtet sich explizit an „*young Practitioners*“⁴.
- Obschon die Oboe um 1722 in England bereits seit Jahren fester Bestandteil des Musiklebens war, nennt auch dieser Autor die Oboe noch „*French Haut-Boy*“⁵.

b) *Inhaltszusammenfassung*

- Erklärung des Ambitus der Oboe und des Aufbaus der folgenden Griffabelle.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 67.

² Der Autor wird lediglich als „T.B.“ am Ende des Vorworts genannt.

³ Kapitel V „Directions for Playing on the Haut-boy“, S. 61-71, in: Burgess: Méthodes et Traités GB S. 69-74.

⁴ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 68.

⁵ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 68.

- Es wird wiederum die Oboe gepriesen, wobei der Wortlaut an die entsprechenden Äusserungen Banisters und Talbots erinnert: „*The French Haut-Boy, for so it is call'd, has obtain'd so great Esteem in all the Courts of Europe as to have the Preference of all other single Instruments for its stately and Majestical Sound, being not much inferior to the Trumpet.*“¹
- Äusserungen zur Oktavierung, bzw. zum Überblasen von Tönen in die zweite Oktave: „[...] *the Reed must then be prest close together and Blow'd strong* [...]“²
- Es folgt die Griffabelle der Stammtöne c' bis c'''; dabei handelt es sich um eine abgewandelte Form der bekannten englischen Strichtabelle, worin die Striche durch schwarze Quadrate ersetzt sind. Ansonsten ist der Aufbau gleich gestaltet wie in den Strichtabellen der vorangegangenen Methoden (siehe dazu *e*)).
 - unter der Griffabelle sind Anmerkungen zur Haltung angegeben: Die rechte Hand hält das Instrument unten, die linke Hand oben.
 - Anmerkung zum Rohr: „*Being furnished with a good Haut-Boy and a Reed well fitted to it* [...]“³ Diese Äusserung zeigt erstmals die Wichtigkeit der Abstimmung zwischen dem Rohr und dem Instrument.
- Es erfolgt nun die Erklärung der Fingersätze der Stammtöneleiter ohne Vorzeichen Ton für Ton bis c'''. Bei den Erklärungen handelt es sich um ein Plagiat der Erklärungen aus „*The Compleat Tutor to the hautboy 1716*“ mit wenigen unbedeutenden grammatikalischen Unterschieden (vgl. dazu die Angaben in Kapitel 4.2.4 *b*))
 - In zusätzlichen Erläuterungen empfiehlt der Autor das Tonleiterspielen der Stammtöne. Sobald diese verinnerlicht seien, sollten die chromatischen Töne Ton für Ton hinzugenommen werden. Hier erwähnt der Autor allerdings, dass zwar alle chromatischen Töne in der nachfolgenden Tabelle aufgelistet seien, gewisse chromatische Töne aber nur selten gebraucht würden (um welche Töne es sich konkret handelt, wird nicht gesagt).
- Griffabelle der chromatischen Töne (c' bis c'''), siehe dazu *e*).
- Erklärungen zu den Verzierungen („*The usual Graces on the Haut-Boy*“):
 - Als übliche Verzierungen werden der Triller (Zeichen „=“), der Beat (Zeichen „*“) und der Bindebogen genannt. Beim Triller wird explizit ein langer Vorhalt mit der oberen Nebennote verlangt.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 69.

² Burgess: Méthodes et Traités GB S. 69.

³ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 69.

- Für Erläuterungen zu den Notennamen, Taktarten, Ton- und Pausenwerten wird auf ein vorhergehendes Kapitel verwiesen.
- Für Erläuterungen zu den „*Characters used in Musick*“ wird ebenfalls auf ein vorhergehendes Kapitel verwiesen.¹
- Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe dazu g)).

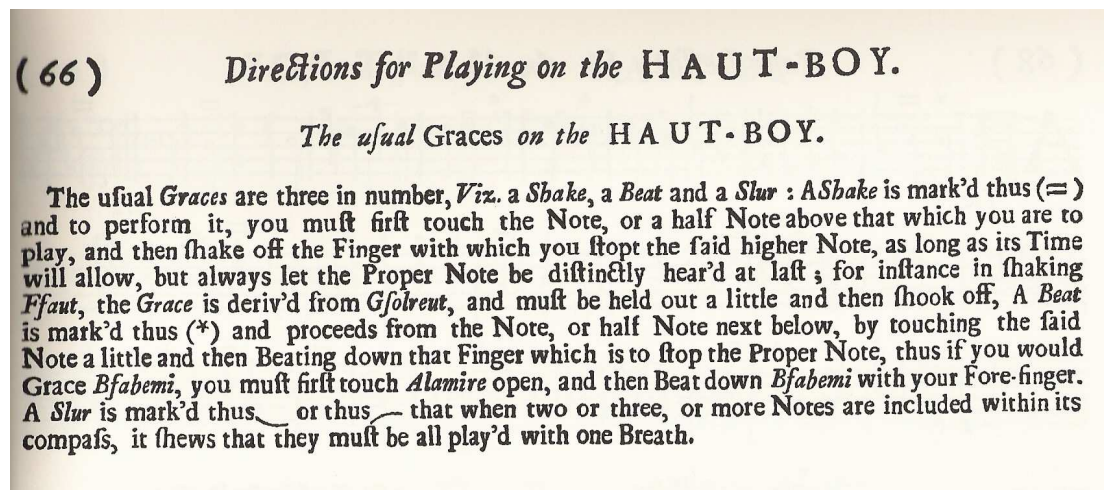


Abb. 11: Erläuterungen zum Triller (und anderen Verzierungungen) in „Musick Master 1722“²

c) *Inhaltliche Schwerpunkte*

Aufgrund der sehr knappen Angaben zum Oboenspiel sind keine deutlichen Schwerpunkte zu erkennen. Die Anweisungen beschränken sich auf Erläuterungen zu den Griffstabellen und einzelnen Verzierungungen, womit die Methode die Funktion eines Nachschlagewerks einnimmt.

d) *Besonderheiten*

Einzelne Äusserungen des Autors sind erwähnenswert. Zur Ansatztechnik verwendet der Autor denselben Wortlaut wie in der vorangegangenen Methode *Compleat Tutor 1716* („[...] *the Reed must then be prest close together and Blow'd strong* [...].“³). Wie bereits in der vorangegangenen Untersuchung festgestellt wurde, ist diese Äusserung kein eindeutiger Hinweis auf eine bestimmte Ansatztechnik.

¹ Da es sich bei dieser Methode um eine grössere Sammelmethode für viele und unterschiedliche Instrumente handelt, die sich nur am Rande mit dem Oboenspiel befasst, werden die allgemeinen musiktheoretischen Erläuterungen vernachlässigt.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 71.

³ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 69.

Erstmals erwähnt der Autor dieser Methode jedoch die Wichtigkeit der Abstimmung zwischen Rohr und Instrument („*Being furnished with a good Haut-Boy and a Reed well fitted to it [...]*“¹). Diese Äusserung veranschaulicht erstmals in Ansätzen die Komplexität des Rohrs, bzw. des Rohrbaus. Aufgrund der eher beiläufigen Anmerkung in einem Nebensatz ist die Äusserung allerdings zu relativieren, da sie in keiner Art und Weise vermittelt, was ein gutes Rohr ausmacht, bzw. wie der Schüler die „Anpassung“ des Rohrs an sein Instrument positiv beeinflussen kann. Aus der Äusserung kann nicht definitiv geschlossen werden, dass das Rohr beim Instrumentenbauer gekauft oder vom Lehrer hergestellt worden ist.

e) Griff- und Trillertabelle

- Griff-tabelle der Stammtöne:
 - Abbildung der Töne c' - c''' ohne Vorzeichen.
- Griff-tabelle der chromatischen Töne:
 - Abbildung der Töne c' – c''', ohne cis', cis'', des''' und d'''.
- Die Methode enthält keine Trillertabelle und keine Tabelle für „Beats“, obschon beide Verzierungsarten im Textteil mit entsprechenden Zeichen erläutert werden. Es ist in beiden Tabellen keine Oboe abgebildet; aufgrund der textlichen Äusserungen unter den Tabellen kann lediglich geschlossen werden, dass das verwendete Instrument über ein Doppelloch auf dem Griffloch 3 verfügte („[...] *a Cross plac'd on the third line, it shews that you must stop but one of those holes [...]*“²). Sowohl diese Äusserung als auch die Tatsache, dass nur zwei Griff-tabellen ohne Triller- und Beattabelle angeführt sind, weisen darauf hin, dass es sich bei diesen Tabellen, wie schon bei den Erklärungen der Fingersätze, um ein Plagiat aus der Methode *Compleat Tutor 1716*, bzw. *Theatre Musick 1699* handelt (vgl. 4.2.3 e) und 4.2.4 e)).³

f) Pädagogik / Didaktik

Die Erläuterungen und Anweisungen dieser Methode sind aufgrund der Plagiate denjenigen des „*Compleat Tutor*“ und des „*Second Book of Theatre Musick*“ sehr ähnlich. Auch hier sind die textlichen Anweisungen, wie jeder Ton auf der Oboe gegriffen werden soll, sehr allgemein und traktatähnlich gehalten. Zudem erübrigt das Vorhandensein einer

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 69.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 71.

³ Siehe dazu ausführlich Kapitel 4.2.10 („Druckpiraterie und Plagiate“).

chromatischen Griffabelle diese textlichen Erläuterungen der Fingersätze. Die Äusserungen in den Griff Tabellen selbst sind zu knapp, um aus ihnen ernsthafte didaktische Absichten ablesen zu können. Die ebenso knappen Äusserungen zur Ansatztechnik für die Oktavierung aller Töne ab c'' sind ebenfalls Plagiate des „*Compleat Tutor*“ und wurden so auch fast wörtlich im „*Second Book of Theatre Musick*“ gemacht. Eindeutige didaktische Absichten können nur in den musikalischen Übungsbeispielen nachgewiesen werden (siehe *g*)).

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind elf kurze einstimmige Stücke (*"Easie Lessons fort he Haut-Boy"*) angefügt. Mit fünf „Ayres“, zwei Menuetten, einem Marsch, einem Round, einer Sarabande und einem „Scotch Tune“ bewegt sich die Stückauswahl im bisher angetroffenen Rahmen mit liedhaften Stücken und Tänzen. Mit ihrem sehr beschränkten Ambitus von d' bis h'' sind die Stücke, wie der Titel verspricht, tatsächlich relativ einfach und teilweise für Anfänger durchaus geeignet. Die Stücke bewegen sich in allen Lagen und enthalten teilweise auch anspruchsvollere Intervallsprünge. Mit den verwendeten Tonarten C-, F-, B- und D-Dur, sowie d- und e-Moll reichen die Stücke nicht über zwei # und zwei b's hinaus und bewegen sich damit ebenfalls in den für die Oboe einfacher gelegenen Tonarten. Die Verzierungen (Triller und Beats) sind nur in den ersten vier Stücken eingezeichnet; danach sind nur noch vereinzelte Bindungen, aber keine Verzierungen mehr eingezeichnet. Die verwendeten Taktarten sind: C , 3I (entspricht $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$), 2, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$ und 3.

In den Stücken ist aus verschiedenen Gründen eine didaktische Absicht zu erkennen:

1. Sie beinhalten eine, wenn auch nicht wesentliche Progression bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades (diese reicht auch hier nicht von „einfach“ zu „schwieriger“, sondern ist durchmischt in den Stücken anzutreffen).
2. Es sind nur in den ersten vier Stücken Verzierungen angebracht worden. Offensichtlich wird erwartet, die Verzierungen in den folgenden Stücken selbständig nach den vorgestellten Beispielen anzubringen.

h) Anmerkungen

Wie in den vorangegangenen Untersuchungen der Methoden festgestellt wurde, handelt es sich auch bei dieser Methode um ein Gefäss, welches das Zielpublikum mit den neusten

Tänzen und anderen Stücken volkstümlicher oder kunstmusikalischer Natur versorgte. Es scheint aber, als ob mit den Anweisungen und den angefügten „*Easie Lessons*“ andererseits ernsthafte Bemühungen unternommen wurden, eine nutzbare Methode für Oboe zu veröffentlichen. Die Oboe und ihre Erlernung spielen in dieser Methode allerdings ironischerweise eine eher nebensächliche Rolle. Die hier veröffentlichten Griffstabellen sind lediglich zum Nachschlagen der Fingersätze geeignet, und da weder eine Triller- noch eine Beattabelle angefügt worden ist, kann nur schwer nachvollzogen werden, wie die Stücke der Sammlung von Lernenden gespielt werden sollen. Zumindest die ersten vier Stücke verfügen allesamt über bezeichnete Triller und Beats, und es ist wahrscheinlich, dass eine entsprechende Ausschmückung der übrigen Stücke vom Interpreten oder Schüler erwartet wurde. Der Laie oder Amateur ist aber aufgrund der in dieser Methode veröffentlichten Griffstabellen gar nicht in der Lage, diese Stücke adäquat wiederzugeben, da er nicht weiss, wie die Triller und Beats auszuführen sind. In diesem Zusammenhang gesehen und unter Berücksichtigung der viel zu knappen Ausführungen bezüglich der Ansatztechnik und der Luftführung verunmöglicht es sich die Methode selbst, als „Methode für Oboe“ den erforderlichen Ansprüchen standhalten zu können. Es ist sehr erstaunlich, dass viele englische Methoden diese nun bereits mehrfach festgestellten eklatanten Lücken aufweisen!

Das mit der Oboenmethode direkt vergleichbare Kapitel der Blockflötenmethode des „*Musick Master*“ ist um ein Vielfaches ausführlicher gestaltet.¹ Diese Methode verfügt über präzise Angaben zur Transposition verschiedener Stücke in einfachere Tonarten, und die musikalischen Übungsbeispiele sind bezüglich ihrer Auswahl und ihres Schwierigkeitsgrades didaktisch geordnet und in zwei Abteilungen eingeteilt („*Easie Lessons for Beginners on the Flute*“ mit eingezeichneten Verzierungen und „*Lessons for the Flute*“ ohne eingezeichnete Verzierungen, aber mit systematischer Angabe der Komponisten). Mit insgesamt 28 Stücken übertrifft diese Menge auch die Anzahl der Stücke für Oboe bei weitem. Es sind also klare qualitative und quantitative Unterschiede innerhalb der Methoden festzustellen, die offensichtlich den herrschenden gesellschaftlichen Vorlieben für die Blockflöte folgten.

¹ Möhlmeier: Flûte à Bec III S. 83 – 96.

4.2.6 Prelleur 1730

Der Organist, Cembalist und Komponist hugenottischer Abstammung Peter (Pierre) Prelleur (1684 – ca. 1758)¹ veröffentlichte im Jahr 1730 unter dem Titel „*The Modern Musick Master*“ eine Sammlung mit insgesamt sieben Lehrbüchern. Neben Methoden für Gesang („*I. An Introduction to Singing*“), Blockflöte („*II. Directions for Playing on the Flute*“), Traversflöte („*III. The Newest Method for Learners on the German Flute*“), Violine („*V. The Art of Playing on the Violin*“) und Cembalo („*VI. The Harpsichord Illustrated and Improved*“) enthält dieses umfangreiche Werk auch einen musikgeschichtlichen Abriss („*VII. A Brief History of Music*“)² und schliesslich im vierten Kapitel eine Methode für Oboe: „*Instructions UPON THE HAUTBOY In a more Familiar Method than any extant, Together with A Curious Collection of Marches, Minuets, Rigadoons and Opera Airs By Mr Handel, and other Eminent Masters*“³. Jedes dieser Kapitel enthält eine vollständige Methode mit musiktheoretischen und praktischen instrumentaltechnischen Anweisungen.

Der „*Modern Musick Master*“ richtete sich mit seiner prachtvollen Ausstattung und seinem grossen Umfang vor allem an die englische Oberschicht und wurde offensichtlich „für mehrere Jahrzehnte zum Verkaufsschlager“⁴. Alle Kapitel folgen dem gleichen Aufbauschema und können grob als zweigeteilt, mit einem ersten theoretischen und einem zweiten praktischen (Noten-)Teil bezeichnet werden. Wie in den vorangegangenen Untersuchungen mehrfach angetroffen, greift auch Prelleur in seinen Methoden oft auf ältere Lehrwerke zurück:

„So ist sein Kapitel über die Traversflöte eine Zusammenfassung von Hotteterres Schule von 1707, seine Anweisung zum Violinspiel geht zurück auf eine bereits 1695 anonym erschienene Violinschule *Nolens Volens* von Thomas Cross, und seine Cembaloschule basiert auf Kellers *Compleat Tutor for the Harpsichord* (1707).“⁵

Auch die Oboenmethode enthält zahlreiche Plagiate, was in der nachfolgenden Untersuchung nachgewiesen werden wird.

¹ MGG: Pelleur.

² Alle Angaben nach Warner: Bibliography S. 13f.

³ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 79. Das die Methode für Oboe beinhaltende Kapitel wurde 1745 in einer eigenen Methode unter dem Titel „Instructions FOR THE HAUTBOY In a more Familiar Method than any extant...“ nachgedruckt. Die angefügte Musiksammlung dieser Methode unterscheidet sich jedoch von Prelleurs Sammlung. Nach Evans: Instructional Materials S. 51f. und Warner: Bibliography S. 18.

⁴ Welte: Geschichtlichkeit S. 163.

⁵ Welte: Geschichtlichkeit S. 164.

a) Eigener Anspruch der Methode

Im Vorwort zu „*The Modern Musick Master*“ kritisiert Prelleur ältere Anweisungen, „*da sie oftmals Stücke enthielten, die für Anfänger zu schwer und für das jeweilige Instrument nicht geeignet seien*“¹. Diese Kritik kann aufgrund der vorhergehenden Untersuchungen nur bestätigt werden! Die Untersuchung wird allerdings zeigen, dass auch Prelleurs Methode nicht für Anfänger geeignet ist und die darin abgedruckten Stücke zu schwierig sind. Die Methode für Oboe selbst enthält kein Vorwort; im Titel wird aber ausdrücklich erwähnt, dass dieses Lehrwerk Instruktionen enthält, die besser seien als alle bereits existierenden („[...] *in a more familiar method than any extant*.“²).

Neben dem Titelblatt ist eine Abbildung eines Oboe spielenden „Gentleman“ abgedruckt.³ Der Spieler befindet sich in einer halb sitzenden und halb liegenden Position, die für das Oboenspiel denkbar ungünstig ist. Es handelt sich deshalb hierbei wohl um eine symbolische Abbildung, die kaum eine oboistische Praxis wiedergibt. Beim abgebildeten Oboentyp handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Oboe des Typs C. Instrumente dieses Typs kamen ursprünglich von Italien nach England und waren dort bis ins 19. Jahrhundert populär.

b) Inhaltzusammenfassung

- Anweisungen zur Haltung:
 - Die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte unten.
 - Erklärungen der Fingersetzung. Aufgrund dieser Erklärungen kann auf die Existenz von Doppellöchern auf den Grifflöchern 3 und 4 geschlossen werden.
 - Erklärung der Stammtonleiter und der entsprechenden Fingersätze Ton für Ton ab c' bis c''', dabei wird aber vorerst kein Wort über den Ansatz oder die Luftführung geäußert.
 - Anmerkung zur Oktavierung ab d'': „[...] *press the reed between your lips almost close together and blow stronger than you did before* [...].“
 - Auch hier werden die Töne nach dem althergebrachten Solfège-System (ohne „si“) benannt, das auf der mittelalterlichen Hexachordtheorie basiert. Allerdings wird das

¹ Welte: Geschichtlichkeit S. 165.

² Burgess: Méthodes et Traités GB S. 79.

³ Diese Abbildung wurde in der hier benutzten Faksimileausgabe nicht abgedruckt. Die hier gemachten Beobachtungen beruhen auf einem Abdruck in Haynes: Eloquent Oboe S. 189.

System nicht konsequent angewendet und Töne teilweise nur dreifach, ohne hexachordum molle, benannt (beispielsweise „A – la – mi – re“, aber „D – sol – re“).

- Erklärungen zum Aufbau der folgenden Griffabelle und der Vorzeichen *b* und #.
 - Bei allen obgenannten Erklärungen handelt es sich mit Ausnahme vereinzelter, aber unwesentlicher grammatikalischer Unterschiede um ein Plagiat der Anweisungen aus „*The Compleat Tutor 1716*“.
- Es folgt die Griffabelle (siehe *e*)).
 - Erklärungen zu den Taktarten, Noten- und Pausenwerten und Vorzeichen:
 - Bei allen Angaben handelt es sich mit Ausnahme vereinzelter, aber unwesentlicher grammatikalischer Unterschiede um ein Plagiat der Anweisungen aus „*The Second Book of Theatre Musick*“, bzw. „*The Compleat Tutor 1716*“ (vgl. Kapitel 4.2.3)
 - Erklärungen zu den Verzierungen („*An Example of the Graces*“):
 - Bei allen Angaben handelt es sich mit Ausnahme vereinzelter, aber unwesentlicher grammatikalischer Unterschiede um ein Plagiat der Anweisungen aus „*The Second Book of Theatre Musick*“, bzw. „*The Compleat Tutor 1716*“ (vgl. Kapitel 4.2.3).
 - Der einzige Unterschied zu den genannten Methoden besteht in den zwei Zeichen für den Triller: Neben dem Zeichen „=“, das auch in den anderen Methoden genannt wird, führt diese Methode zusätzlich das Zeichen „tr“ ein.
 - Es folgt die Trillertabelle (siehe *e*)).
 - Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe *g*)).

Hier endet die Methode.

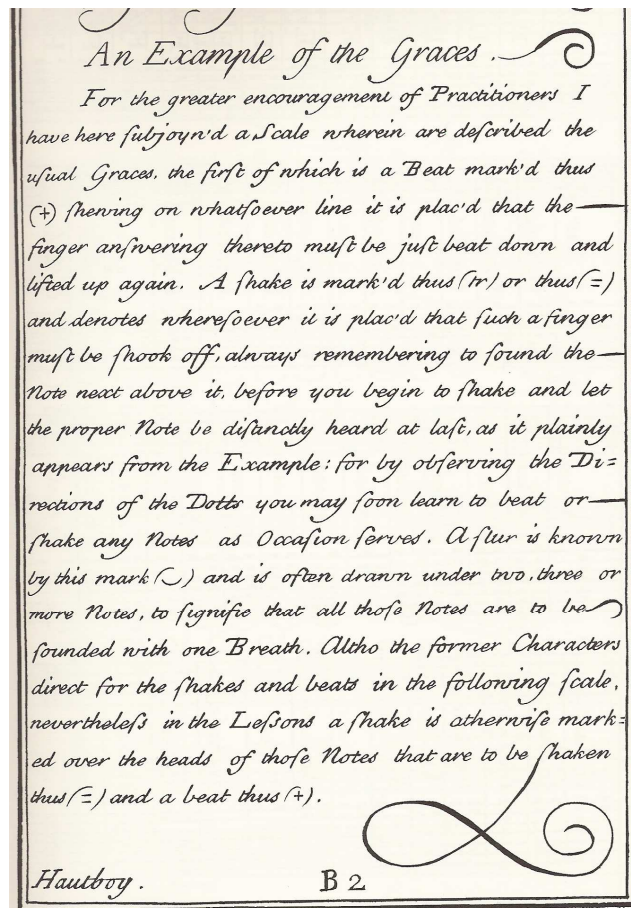


Abb. 12: Erläuterungen zum Triller (und anderen Verzierungen) in „Prelleur 1730“¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Die inhaltlichen Schwerpunkte in Prelleurs Methode liegen ganz klar in den Stücken der nachfolgenden Beispielsammlung (siehe g)). Die zahlreichen Plagiate und die allgemeinen Formulierungen des Textteils der Methode sind, wie auch in den vorangegangenen Methoden, viel zu allgemein, um damit das Oboenspiel tatsächlich erlernen zu können.

d) Besonderheiten

Wie bereits angesprochen, kann der Textteil der Methode aufgrund der Plagiate weitgehend ignoriert werden und ist das Augenmerk vor allem auf die musikalischen Übungsbeispiele zu richten. Erstmals werden dort, neben den bereits mehrfach angetroffenen und bekannten Mustern folgenden, kurzen Stücken, vokale Arien Georg Friedrich Händels in instrumentalen Bearbeitungen abgedruckt. Durch diese Arien wird das in den vorangegangenen Methoden angetroffene und standardisierte Bild dieser Sammlungen durchbrochen. In keiner Methode

¹ Bugess: Méthodes et Traités GB S. 87

waren bisher solche Bearbeitungen zu finden, die einerseits das musikalische Niveau, andererseits im gleichen Zug aber auch das oboentechnische Niveau um ein Vielfaches heben.

e) Griff- und Trillertabelle

- Griff-tabelle der Stamtöne / Griff-tabelle der chromatischen Töne:
 - Ambitus beider Tabellen: c' bis c''' (ohne cis', cis'', des'' und d''').
 - Das Prinzip des Tabellenaufbaus und der Wortlaut der Erklärungen entsprechen den Griff-tabellen der Methoden *Theatre Musick 1699* und *Compleat Tutor 1716*. Es handelt sich jedoch nicht um Nachdrucke.
- Trillertabelle:
 - Die Trillertabelle enthält ebenfalls Fingersätze für Beats. Der Ambitus beträgt c' bis c'''. Enharmonische Verwechslungen finden teilweise, aber nicht konsequent statt.

Aufgrund der zahlreichen Plagiate im Textteil der Methode liegt die Vermutung nahe, dass es sich auch bei den Fingersätzen der Griff-tabellen Prelleurs um Plagiate handelt. Bruce Haynes bezeichnet sogar alle der Methode „*The Second Book of Theatre Musick*“ folgenden Griff-tabellen in Methoden bis 1760 als Plagiate aus „*The Second Book of Theatre Musick*“.¹ Diese Behauptung kann allerdings nicht zweifelsfrei bestätigt werden. Prelleurs Griff-tabellen verfügen über einen anderen Trillerfingersatz für den Triller fis'-g' und einen korrigierten Druckfehler für den Trillerfingersatz b'-c'. Beide Fingersätze sind in den vorangegangenen Methoden nicht so angegeben wurden. Zudem existiert in Prelleurs Methode beim Fingersatz für den Ton Fis' ein Druckfehler, der zwar in den nachfolgenden Methoden so übernommen werden wird, in den vorangegangenen Methoden allerdings nicht vorkam. Aufgrund dieser Beobachtungen kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei den Griff-tabellen Prelleurs, zumindest bei den Trillertabellen, um neue Tabellen handelt.

f) Pädagogik / Didaktik


Auch die Erläuterungen von Prelleur sind sehr knapp. Den Erklärungen aller Fingersätze folgen traktatähnliche allgemeine Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen und kurze Äusserungen zu den Verzierungen. Diese klar an einen Anfänger gerichteten, spärlichen

¹ Siehe dazu Haynes: *Eloquet Hautboy* S. 202.

Erläuterungen stehen dabei in einem extremen Missverhältnis zu den schwierigen Stücken, die in der nachfolgenden Beispielsammlung angefügt sind. Diese Stücke lassen sich mit den Erläuterungen des Textteils weder spielen, noch sind sie für einen Anfänger geeignet. Die Stücke sind viel zu schwierig und erfordern ein hohes ansatz- und fingertechnisches Niveau.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind insgesamt 45 einstimmige musikalische Übungsbeispiele angefügt. Die Sammlung kann in zwei Teile gegliedert werden:

- Erster Teil: kurze Übungsstücke
 - Hierbei handelt es sich um 27 kurze Stücke (siebzehn Menuette, zwei Rigaudons, sieben Märsche und ein Echo-Menuett).
 - Verwendete Taktarten: 3/4, 6/8, 3/8, 3,  und C.
 - Ambitus: d'-d''' (!); es werden alle Lagen ausgenutzt.
 - Verwendete Tonarten: F-, D-, G-, C- und A-Dur, sowie d-, g- und c-Moll; die Tonarten gehen also nicht über drei # und drei b's hinaus.
- Zweiter Teil: Händel-Arien
 - In einem zweiten Teil folgen einstimmige Bearbeitungen von 17 Arien und eines Chors aus Opern Georg Friedrich Händels. Bei diesen Arien handelt es sich nicht um Obligatopartien aus Arien, sondern um Bearbeitungen der vollständigen Arien; die Oboe spielt also sowohl die Oberstimme der instrumentalen Einleitung und der Zwischenspiele als auch die ganze Gesangspartie. Die Einleitung, die instrumentalen Zwischenspiele und die Gesangsteile werden dabei durch Zeichen wie „So“ (= „Song“, bzw. Beginn der Gesangsstimme) und „Sy“ (= „Symphonie“, bzw. Beginn des instrumentalen Zwischenspiels oder der instrumentalen Einleitung) voneinander abgegrenzt. Diese Abgrenzung erfolgt zum Teil auch taktweise bei Echostellen. Auch diese Stücke sind alle konsequent einstimmig; eine Begleitung ist nicht vorhanden.
 - Diese Praxis der Bearbeitung von Arien für Diskantinstrumente ist um 1730 absolut normal. Eifrige Drucker wie John Walsh veröffentlichten viele solcher Sammlungen:

„Setting vocal arias for hautboy or other treble instruments was evidently a common practice. Walsh in c. 1717 published an instrumental arrangement of Mancini's *Idaspe* that calls for hautboy with four-part strings. [...] Walsh published many arrangements of current operas for “a single Flute” or “two Flutes”. Probably in the 1750's, he also

brought out two remarkable collections of “Handel’s songs” from the oratorios and operas, arranged “for concerts”, “the song parts for a Hoboy or German flute” and four-part strings.”¹

Prelleur folgte mit seiner Sammlung also einem klaren Trend und somit einem Bedürfnis der englischen Gesellschaft.

- Die Arien (bei allen Arien handelt es sich um „da Capo-Arien“):
 - „False imagine“ aus „Ottone“ (1723), Tempobezeichnung Largo, in A-Dur, Ambitus e'-h''.
 - „Bencile povera“ aus „Flavio“ (1723), ohne Tempobezeichnung, in d-Moll, Ambitus d'-h''.
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Radamisto“ (1720), ohne Tempobezeichnung, in D-Dur, Ambitus d'-d''' (!).
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Radamisto“ (1720), Tempobezeichnung Presto, in c-Moll, Ambitus c'-c'''.
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Radamisto“ (1720), Tempobezeichnung Allegro, in c-Moll, Ambitus c'-as''.
 - „Tu sei il cor“ aus „Giulio Cesare“ (1724), ohne Tempobezeichnung, in d-Moll, Ambitus c'-b''.
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Giulio Cesare“ (1724), ohne Tempobezeichnung, in c-Moll Ambitus c'-g''.
 - „Deh piange te“ aus „Giulio Cesare“ (1724), Tempobezeichnung Largo, in d-Moll, Ambitus d'-h' (sehr kurz, nicht da Capo).
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Tamerlano“ (1724), Tempobezeichnung Allegro, in F-Dur, Ambitus c'-c'''.
 - „Non e piu tempo“ aus „Tamerlano“ (1724), Tempobezeichnung Allegro, in A-Dur, Ambitus e'-a''.
 - „Faro cosi piu bella“ aus „Admeto“ (1727), Tempobezeichnung Larghetto, in e-Moll, Ambitus dis'-h''.
 - „Laura non sempre spira“ aus „Siroe“ (1728), Tempobezeichnung Allegro, in B-Dur, Ambitus es'-d''' (!).
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Tolomeo“ (1728), Tempobezeichnung Andante, in d-Moll, Ambitus g'-h''.

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 349f.

- „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Lotario“ (1729), Tempobezeichnung Allegro, in a-Moll, Ambitus c'-d''' (!).
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Partenope“ (1730), Tempobezeichnung Allegro, in a-Moll, Ambitus c'-d''' (!).
 - „Si scherza si“ aus „Partenope“ (1730), Tempobezeichnung Allegro, in G-Dur, Ambitus d'-h''.
 - „Air“ (ohne genaueren Titel) aus „Partenope“ (1730), Tempobezeichnung Larghetto, in a-Moll, Ambitus e'-c'' (sehr kurz, nicht da Capo)
 - „Chorus“ (ohne genaueren Titel) aus „Partenope“ (1730), ohne Tempobezeichnung, in F-Dur, Ambitus f'-d''' (kurzer Choral).
- In beiden Teilen der Sammlung sind viele Triller, Vorhalte und vereinzelte Bindebögen eingezeichnet; ansonsten sind allerdings keine weiteren Verzierungen angegeben (auch keine Beats). Im „Echo-Menuett“ des ersten Teils sind zur Verdeutlichung des Echoeffekts auch dynamische Angaben („Forte“ und „Piano“) eingezeichnet.
Die Tempobezeichnungen bei den Händel-Arien sind in der Methode nirgends im Voraus erklärt worden; die Kenntnis der Tempobezeichnungen wird also offensichtlich vorausgesetzt.

Die beiden Teile der Sammlung unterscheiden sich wesentlich voneinander. Während die kurzen Stücke des ersten Teils einen generell mittleren Schwierigkeitsgrad aufweisen, wird in den darauf folgenden Arien des zweiten Teils der Schwierigkeitsgrad in allen Belangen wesentlich erhöht. Die Arien erfordern eine gute Ansatztechnik und viel Ausdauer. Mit ihrem Ambitus bis d''' überschreiten die Stücke beider Teile den Ambitus der Griffstabellen Prelleurs – nur mit den Informationen der Griffstabellen Prelleurs sind gewisse Stücke der Sammlung also gar nicht spielbar. Mit ihrer Zweiteilung ist in der Sammlung eine didaktische Absicht zu erkennen. Die kürzeren Stücke des ersten Teils können dabei als den zweiten Teil vorbereitende Stücke angesehen werden, da sie bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades sehr unterschiedlich sind und zum Teil bestimmte rhythmische und ansatztechnische Schwierigkeiten zu trainieren scheinen. Der progressive Aufbau findet aber auch hier nicht im Sinne von „leicht“ zu „schwieriger“ statt; die unterschiedlichen Schwierigkeiten sind durchmischt.

h) Anmerkungen

Die Methode von Pierre Prelleur besteht zu wesentlichen Teilen aus Plagiaten aus den Methoden „*Theatre Musick 1699*“ und „*Compleat Tutor 1716*“. Die Untersuchungen dieser Methoden haben bereits gezeigt, dass die Erläuterungen für das Oboenspiel zu undifferenziert und zu allgemein gehalten wurden, um Amateure das Oboenspiel tatsächlich lehren zu können. Mit ihren Plagiaten disqualifiziert sich die Methode von Prelleur als „Methode für Oboe“ deshalb von selbst. Es handelt sich auch bei dieser Methode um ein weiteres typisches Beispiel der Veröffentlichung hausmusikalischer Literatur für die englische Gesellschaft. Mit der Veröffentlichung der Bearbeitungen von Händel-Arien nimmt diese Methode allerdings eine in den Oboenmethoden bisher noch nicht angetroffene Mode auf und grenzt sich damit diesbezüglich von den anderen Methoden ab.

Die ersichtliche didaktische Absicht in den Stücken des ersten Teils der Sammlung muss allerdings ebenfalls als ungenügend und ungeeignet für das Selbststudium von Amateuren bezeichnet werden. Die Stücke sind zwar sehr wohl für Amateure spielbar – um dieses finger- und ansatztechnische Niveau zu erreichen, bedarf es allerdings Unterrichtsstunden bei einem Lehrer, der diese Fähigkeiten mit einem Schüler aufbauen und entwickeln kann.

Bei den Stücken in Prelleurs Sammlung handelt es sich mit Sicherheit um Stücke für Oboe. Dafür spricht der deutlich oboistische Ambitus (c' bis d''') und auch die kompositorische Anlage der Stücke. Da die Stücke der Beispielsammlung oftmals über c''' hinaus bis d''' reichen, geben sie somit über englische oboistische Usancen um 1730 durchaus Auskunft. d''' wurde offensichtlich auch in England gespielt, und die vorangegangenen Methoden vermitteln diesbezüglich ein falsches Bild. In oboistischer Literatur der Zeit ist d''' zwar eher selten anzutreffen, dennoch war d''' auf der Oboe gut spielbar und der Ton wurde auch eingesetzt. Mit den Stücken aus Prelleurs Methode wird diese bekannte Tatsache nun erstmals auch in einer englischen Methode bestätigt.

Wie bereits in der Untersuchung zur Methode „*Musick Master 1722*“ festgestellt wurde, ist auch hier das mit der Oboenmethode direkt vergleichbare Kapitel der Blockflötenmethode Prelleurs um ein Vielfaches ausführlicher gestaltet.¹ Die Blockflötenmethode verfügt ebenfalls über präzise Angaben zur Transposition verschiedener Stücke in einfachere Tonarten, und die Anzahl der musikalischen Übungsbeispiele ist erheblich grösser. Es sind also auch hier quantitative Unterschiede innerhalb der Methoden festzustellen, die mit

¹ Möhlmeier: Flûte à Bec IV S. 99 – 148.

Sicherheit auf die herrschenden gesellschaftlichen Vorlieben für die Blockflöte zurückzuführen sind.

4.2.7 Compleat Tutor 1748

Bei der Methode „*THE Compleat Tutor For the HAUTOBOY Containing The best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency. To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English, and Scotch tunes. Curiously Adapted to that Instrument, 1750*“¹ eines anonymen Autors handelt es sich um ein Plagiat der Methoden *Prelleur 1730*, bzw. *Compleat Tutor 1716* und *Theatre Musick 1699*.²

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Es existiert kein Vorwort zur Methode. In den Angaben des Titelblattes wird neben der bereits mehrfach angetroffenen Formulierung „*The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency*“³ erstmals explizit erwähnt, dass neben englischen und schottischen Stücken auch italienische Stücke in der angefügten Sammlung zu finden sind. Französische Stücke wurden offenbar nicht mehr in die Sammlung aufgenommen. Es handelt sich gemäss den Aussagen des Titelblatts um eine Auswahl populärer Stücke, die für Oboe eingerichtet wurden.

Neben dem Titelblatt ist eine schöne Abbildung eines Oboe spielenden „Gentleman“ abgedruckt. Beim abgebildeten Oboentyp handelt es sich, wie bereits in der Abbildung zur Methode von Prelleur („Prelleur 1730“) höchstwahrscheinlich um eine Oboe des Typs C. Der Gesichtsausdruck des Spielers ist sehr entspannt und eine Formung des Mundes zu einem oboistischen Ansatz nicht erkennbar. Die Abbildung ermöglicht deshalb keine Rückschlüsse auf eine Ansatztechnik.

Im bisher in der Fachliteratur nicht verzeichneten Nachdruck dieser Methode von 1750⁴ ist dem Titelblatt eine Abbildung zweier musizierender Gentlemen in einem häuslichen Rahmen beigelegt. Diese Abbildung vermittelt einen Einblick in hausmusikalische Gepflogenheiten in Englands Oberschicht um 1750. Beide Abbildungen stellen nicht etwa eine Lern- oder Unterrichtssituation dar – es handelt sich bei beiden Abbildungen um privat *musizierende*

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 129 – 160. Die Methode erschien in einem Nachdruck 1758, nach Warner: *Bibliography* S. 23 und ebenfalls in einem Nachdruck 1775, nach Evans: *Instructional Materials* S. 59f. Ein weiterer Nachdruck konnte im Händelhaus Halle aufgespürt werden (gedruckt ca. 1750 von John Johnson, London) – dieser Nachdruck wird weder von Warner noch Evans erwähnt. Siehe Kapitel 4.2.10 Druckpiraterie und Plagiate.

² Der Aufbau, die Schrift und die äussere Erscheinung aller Angaben dieser Methode entspricht den Druckplatten von „*Prelleur 1730*“; die Platten wurden aber aufgrund kleiner Unterschiede (wie anders gewundene G-Schlüssel oder einzelne, anders geformte Buchstaben) offensichtlich neu gestochen. Es handelt sich also nicht um einen Nachdruck.

³ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 131.

⁴ In der Bibliothek des Händelhauses Halle aufbewahrt (Sig. 700452-M).

Männer. Ob es sich bei den musizierenden Personen um professionelle Musiker oder Amateurmusiker handelt, kann aufgrund der Abbildung nicht festgestellt werden. Trotzdem untermauern die Abbildungen den bereits mehrfach festgestellten Zweck der Methoden für Oboe als Lieferant von Spielliteratur für den musikalischen Hausgebrauch. Bei den abgebildeten Oboen handelt es sich in beiden Abbildungen mit grosser Wahrscheinlichkeit um ein Instrument des Typs C.¹ Wie bereits erwähnt, waren Oboen dieses Typs um 1750 in England populär und rege im Gebrauch. Dass die in der Methode abgedruckten Griffstabellen, die bis 1699 („Second Book of Theatre Musick 1699“) zurückreichen und somit auf Oboen des Typs A anzuwenden sind, auch auf Oboen dieses Typs C verwendbar waren, ist allerdings nicht wahrscheinlich.² Somit relativiert sich auch hier der Gehalt der Textteile der Methoden, bzw. der Griff- und Trillertabellen.



Abb. 13: Dem Titelblatt des „Compleat Tutor for the hautboy“ (Nachdruck 1750, J. Johnson, London) angefügtes Bild.³

¹ Vgl. Kapitel 1.4.

² Vgl. Kapitel 1.4.

³ Johnson: Compleat Tutor, Frontispiz.

b) Inhaltszusammenfassung

- Anweisungen zur Haltung:
 - Bei allen Angaben handelt es sich um ein Plagiat der Anweisungen aus „*Prelleur 1730*“, bzw. „*The Second Book of Theatre Musick*“ und „*The Compleat Tutor 1716*“.
- Es folgt die Griffabelle (siehe *e*)).
- Erklärungen zu den Taktarten, Pausenwerten, Tonlängen und Vorzeichen:
 - Bei allen Angaben handelt es sich um ein Plagiat der Anweisungen aus „*Prelleur 1730*“, bzw. „*The Second Book of Theatre Musick*“ und „*The Compleat Tutor 1716*“.
- Erklärungen zu den Verzierungen („*An Example of the Graces*“):
 - Bei allen Angaben handelt es sich um ein Plagiat der Anweisungen aus „*Prelleur 1730*“, bzw. „*The Second Book of Theatre Musick*“ und „*The Compleat Tutor 1716*“.
- Es folgt die Trillertabelle (siehe *e*)).
- Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe *g*)).

Hier endet die Methode.

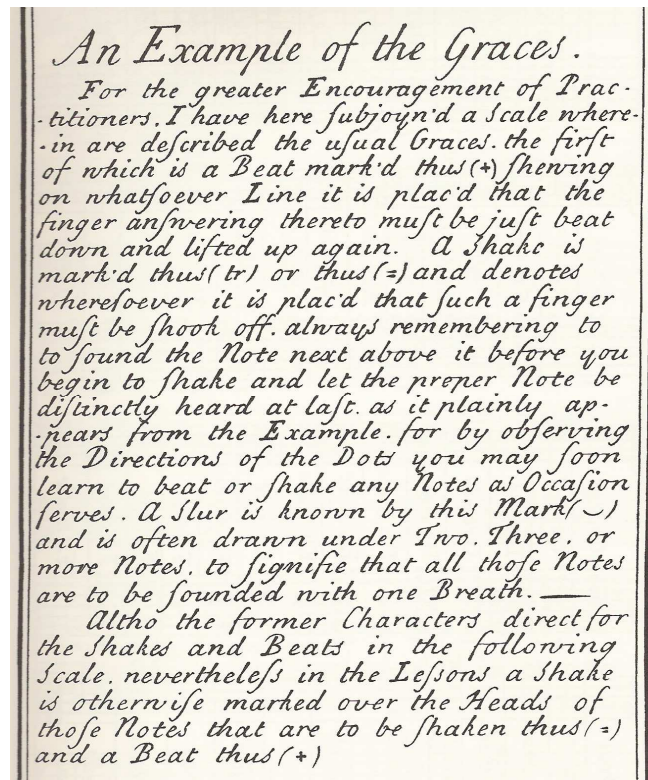


Abb. 14: Erläuterungen zum Triller (und anderen Verzierungen) in „Compleat Tutor 1748“¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Die inhaltlichen Schwerpunkte dieser Methode liegen auch hier aufgrund der Plagiate ganz klar in den Stücken der nachfolgenden Beispielsammlung (siehe g)). Die zahlreichen Plagiate der allgemeinen Formulierungen vorangegangener Methoden sind dabei kaum ein Hinweis darauf, dass sich diese Erläuterungen bewährt haben und deshalb abgeschrieben wurden. Viel mehr handelt es sich hierbei um Druckpiraterie, wie sie Mitte des 18. Jahrhunderts gang und gäbe war.²

d) Besonderheiten

Der Textteil der Methode kann aufgrund der Plagiate ignoriert werden. Das Augenmerk ist auch hier vor allem auf die musikalischen Übungsbeispiele zu richten.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 139.

² Siehe dazu Kapitel 4.2.10 „Druckpiraterie und Plagiate“.

e) Griff- und Trillertabelle

- Griff-tabelle:

Bei beiden Griff-tabellen (Tabelle der Stammtöne und Tabelle der chromatischen Töne) handelt es sich um Plagiate der Tabellen aus „*Prelleur 1730*“.

- Trillertabelle:

Auch bei der Trillertabelle handelt es sich um ein Plagiat der Tabelle aus „*Prelleur 1730*“.

Der Aufbau, die Schrift und die äussere Erscheinung aller Tabellen entspricht auch hier den Druckplatten von „*Prelleur 1730*“; die Platten wurden aber aufgrund kleiner Unterschiede (wie anders gewundene G-Schlüssel oder einzelne anders geformte Buchstaben) offensichtlich neu gestochen. Es handelt sich also nicht um einen Nachdruck.

f) Pädagogik / Didaktik

Da es sich bei den textlichen Erläuterungen und Anweisungen um Plagiate früherer Methoden handelt, erübrigen sich hier Untersuchungen zum didaktischen Aufbau der Methode.¹

Die angefügte Sammlung mit kurzen Übungsstücken erweist sich hierbei als aufschlussreicher.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind 51, mehrheitlich kurze und einstimmige Stücke angefügt. Dabei handelt es sich um eine vielfältige Sammlung: Sie enthält zehn Märsche, ein „Scotch Tune“, neun Airs, dreizehn Menuette, zwei „Gavots“, zwei Rigaudons, eine Hornpipe, zwei Jigs, ein „Westminster Waits-Tune“, ein „Trumpet Tune“, ein „Chor“ aus Georg Friedrich Händel Oper „Atalanta“ (1736, nur Oberstimme), ein Duett für Oboe und Fagott, ein zweistimmiges Air und einen zweistimmigen Marsch von G. F. Händel für zwei Diskantstimmen. Erwähnenswert ist zudem die explizite Nennung von Georg Friedrich Händel als Komponist eines Menuetts (aus der Oper „Faramondo“ 1738, nur Oberstimme) und weiterer Menuette und „Jigs“. Wie bereits in der vorangegangenen Methode von Pierre Prelleur wird Händel auch hier als Komponist deutlich bevorzugt. Die verwendeten Taktarten sind C , C, 2/4, 3/4,

¹ Vgl. dazu Kapitel 4.2.3, 4.2.4 und 4.2.6.

3/2, 3 und 3/8. Die Tonarten reichen nicht über zwei # und zwei b's hinaus (D-, G-, F-, C- und B-Dur, sowie a-, e-, d- und g-Moll). Der verwendete Ambitus reicht von c' bis d'''. In den Stücken werden alle Lagen genutzt, und sie weisen unterschiedliche Schwierigkeitsgrade, von „einfach“ bis „mittelschwierig“ auf. Eine schrittweise Progression bezüglich des Schwierigkeitsgrades ist auch hier nicht feststellbar; die unterschiedlichen Schwierigkeitsgrade sind durchmischt in den Stücken anzutreffen. In den Stücken sind vereinzelte Triller, Bindungen und Staccatopunkte eingezeichnet.

In der Sammlung wurden zahlreichen Stücken ihre Komponisten angefügt, wobei nur ein Teil der Komponisten sicher identifiziert werden konnte: „Mr Norton“ (?), „Mr Weidemann“ (wahrscheinlich Carl Friedrich Weidemann, Oboist in London ab 1725 bis 1778¹), Mr Handel“ (Georg Friedrich Händel), „Mr Ranish“ (wahrscheinlich John Frederick Ranish 1693 – 1777), „Mr Suffield“ (?), „Signore Martini“ (Sammartini?), „Mr Daniel Wright Junior“ (? es könnte sich um den Drucker Daniel Wright d. J. handeln), „Mr Humphries“ (es könnte sich einerseits um John Humphries ca.1707 – ca.1747, oder J. S. Humphries, Geburts- und Sterbedaten unbekannt, handeln²), Charles Eccles (? es könnte sich um einen Verwandten oder Nachfahren von John Eccles (1668 – 1735) oder Henry Eccles (1670 – 1742) handeln), „Mr Collet“ (? John Collet 1735 – 1775, wahrscheinlich wohl eher ein Vorfahr oder Verwandter desselben), „Mr Vinson“ (?) und „Mr Arne“ (wahrscheinlich Thomas Augustine Arne 1710 – 1778).

Die Sammlung unterscheidet sich nur in einzelnen Punkten von den Sammlungen vorangegangener Methoden. Sowohl der Aufbau der Stücke als auch deren Schwierigkeitsgrad ist mit früher erschienenen Sammlungen vergleichbar. Allerdings wird d''' als höchster Ton in den Stücken dieser Sammlung öfters benutzt, und besonders erwähnenswert sind die hier erstmals seit John Banisters Methode („*Banister 1695*“) wieder anzutreffenden mehrstimmigen Stücke. Einerseits enthält die Sammlung zwei Duette („Air“ und „March“ von Georg Friedrich Händel) und andererseits ein weiteres Duett für Oboe und Fagott („Cibell“ ohne Angabe des Komponisten). Es ist allerdings zu erwähnen, dass im „March“ Händels die zweite Stimme den möglichen oboistischen Ambitus mehrere Male bis A unterschreitet; die Konzeption dieses Duetts für zwei Oboen ist damit unwahrscheinlich. Da allerdings nur bei den beiden anderen Duetten „Cibell“ und „Air“ explizit erwähnt wird, dass sie für Oboe und Fagott, bzw. für zwei Oboen komponiert wurden, sind verschiedene Duokombinationen beim Duett „March“ denkbar. Ob die Hinzufügung dieser Duette einer didaktischen Absicht folgte, lässt sich nicht nachweisen. Die Duette sind nicht am Schluss der

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 456.

² MGG: Humphries.

Sammlung als „Höhepunkt“ platziert worden, sondern erscheinen inmitten anderer Stücke. Es lässt sich auch keine bestimmte Schwierigkeit feststellen, die in den vorangegangenen oder den, die Duette umgebenden Stücken besonders trainiert und in den Duetten abschliessend gezielt angewendet wurde. Es ist wohl eher anzunehmen, dass auch diese Duette ihre Veröffentlichung den gesellschaftlichen hausmusikalischen Vorlieben verdanken und ihre Platzierung in der Sammlung aus drucktechnischen Gründen der Platzausnutzung erfolgte.

h) Anmerkungen

Es wurde bereits mehrfach festgestellt, dass die gesamte Methode „*Compleat Tutor 1748*“ aus einer Ansammlung verschiedener Plagiate aus früheren Methoden besteht. Der Drucker der Methode, John Simpson, der von ca. 1734 bis 1749 in London eine Druckerei und Instrumentenmanufaktur unterhielt, kann mit diesen Plagiaten nicht direkt oder nur bedingt in Zusammenhang gebracht werden.¹ Es ist nicht geklärt, ob John Simpson diese Methode selbst zusammengestellt, oder ob er sie nur gedruckt und verkauft hat. Mit der Veröffentlichung von Plagiaten unter einem neuen Titel betrat Simpson allerdings kein Neuland – diese Praxis war in London um 1750 vielerorts üblich.²

Die Methode besteht zu wesentlichen Teilen aus Plagiaten aus den Methoden „*Theatre Musick 1699*“, „*Compleat Tutor 1716*“ und „*Prelleur 1730*“. Die Untersuchungen dieser Methoden haben bereits gezeigt, dass die Erläuterungen für das Oboenspiel zu undifferenziert und zu allgemein gehalten wurden, um Amateure das Oboenspiel tatsächlich lehren zu können. Mit ihren Plagiaten disqualifiziert sich auch diese Methode als „Methode für Oboe“ von selbst. Es handelt sich auch bei dieser Methode somit um ein weiteres typisches Beispiel der Veröffentlichung hausmusikalischer Literatur für die englische Gesellschaft. Wie bereits Prelleurs Methode von 1730 mit ihren Händel-Arien, zeigt auch diese Methode eine deutliche Vorliebe für die Musik Händels auf. Sie nimmt zudem mit der Veröffentlichung von drei *Duetten* eine in den Oboenmethoden des 18. Jahrhunderts bisher noch nicht angetroffene Mode auf und grenzt sich damit diesbezüglich von den anderen Methoden etwas ab, die mit Ausnahme von John Banisters Methode lediglich einstimmige Stücke enthielten. Die etwaige didaktische Absicht in den Stücken der Sammlung muss allerdings ebenfalls als ungenügend und ungeeignet für das Selbststudium von Amateuren bezeichnet werden. Die Stücke sind nur nach vorhergehender Unterweisung durch einen Lehrer oder nach einem eingehenden

¹ Humphries: Music Publishing S. 292.

² Siehe dazu Kapitel 4.2.10 „Druckpiraterie und Plagiate“.

Selbststudium mit dafür geeigneten Anweisungen für Amateure spielbar. Die Angaben dieser Methode sind dazu allerdings gänzlich ungeeignet.

4.2.8 Sadler 1754

Die Sammelmethode „*THE MUSES DELIGHT. AN ACCURATE COLLECTION OF ENGLISH and ITALIAN SONGS, CANTATAS and DUETTS, Set to MUSIC, for the Harpsichord, Violin, German-Flute &c. WITH INSTRUCTIONS FOR THE VOICE, VIOLIN, HARPSICHORD or SPINET, GERMAN-FLUTE, COMMON-FLUTE, HAUTBOY, FRENCH HORN, BASSOON and BASS-VIOLIN: ALSO, A Compleat MUSICAL DICTIONARY, And several HUNDRED, ENGLISH, IRISH, and SCOTS SONGS, Without the MUSIC.*“¹ von John Sadler ist die erste englische Methode dieser Untersuchung, die nicht in London, sondern in Liverpool gedruckt wurde. Diese umfassende Methodensammlung für viele verschiedene Instrumente wurde 1756, 1757 und 1758 nachgedruckt.² John Sadler fungiert als Drucker, Verleger und Verkäufer der Sammelmethode. Ob Sadler auch der Autor des Werks ist, geht aus den Angaben der Methode nicht zweifelsfrei hervor; Sadler wird allerdings oft als solcher oder zumindest als Sammler der Erläuterungen genannt.³

Dem Titelblatt ist eine Abbildung angefügt, die vier musizierende Personen in tempelähnlicher Umgebung zeigt. Eine sitzende Dame spielt Cembalo, ein hinter ihr stehender und sich lässig auf ihren Stuhl abstützender Herr scheint zu singen und zwei im Hintergrund stehende Herren spielen Violine und Traversflöte. Aufgrund der lockeren Atmosphäre, die diese Abbildung vermittelt, ist es naheliegend, dass hier Hausmusik zur eigenen Unterhaltung gespielt wird.

Das Werk Sadlers gliedert sich in vier Teile und beinhaltet im ersten Teil Methoden für Gesang, Violine, Cembalo (oder Spinet), Traversflöte, Blockflöte, Oboe, Horn, Fagott und Bass-Violine; der zweite Teil enthält 200 Lieder („Songs“) und der dritte Teil ein musikalisches Lexikon, in dem italienische und französische musikalische Begriffe übersetzt und erklärt werden; der vierte und letzte Teil enthält schliesslich verschiedene Liedtexte (ohne Noten).⁴ Die Stücke der angefügten musikalischen Sammlung des zweiten Teils sind für alle obgenannten Instrumente gesetzt – die Methode beinhaltet also keine Sammlung mit Stücken explizit für die Oboe. Zudem sind nur einige Stücke für die Oboe geeignet und spielbar. Aus diesem Grund ist die Sammlung bezüglich der oboistischen Literatur nicht aussagekräftig und wird deshalb in der Untersuchung vernachlässigt werden.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 163ff.

² Nach Burgess / Lasocki auf: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3835>. Evans erwähnt nur zwei Nachdrucke (1754 und 1757), siehe dazu Evans: *Instructional Materials* S. 38f.

³ Siehe Warner: *Bibliography* S. 21, Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 162, Möhlmeier: *Flûte à Bec* IV S. 148. Evans nennt allerdings einen anonymen Verfasser, siehe Evans: *Instructional Materials* S. 36.

⁴ Einteilung nach Evans: *Instructional Materials* S. 36f.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Das Vorwort dieser Sammelmethode enthält einige interessante Äusserungen. Neben der Beschreibung des Inhalts sind darin folgende Angaben zu lesen:

„The *Instructions* will be of great Service to such as chuse [sic] to learn Music, and have not the opportunity of a Master; also to Masters themselves; as they contain the easiest and best Methods now practised by the greatest Performers; [...]. The *Songs set to Music* will save the Expençe of purchasing a number of Books for the sake of a few favourite Songs; [...]. The *Musical Dictionary* will be of use to Musicians in general: And the additional *Songs without the Tunes* will be an Amusement to those who are not acquainted with Music, and were inserted to oblige some such who favoured this Work with their Subscriptions.”¹

Die Äusserungen zum autodidaktischen Zweck der Sammelmethode müssen insofern relativiert werden, als der Nebensatz „*and have not the opportunity of a Master*” nicht zwingend bedeutet, dass das Spiel auf den hier behandelten Instrumenten ohne einen Lehrer lernbar ist. Mit dieser Äusserung kann durchaus auch das eigenständige Lernen und Üben in momentaner Absenz des Lehrers gemeint sein (diese Möglichkeit der Deutung wurde bereits in der Untersuchung zu den französischen Methoden offensichtlich, siehe Kapitel 4.1.6). Bisher noch nicht angetroffen wurde die hier erstmals geäusserte Bemerkung, dass die Sammelmethode im übertragenen Sinne als „Lehrwerk“ oder „Weiterbildungsinstrument“ für Lehrer dienen könnte („*also to Masters themselves; as they contain the easiest and best Methods now practised by the greatest Performers*”).

Dass die Sammelmethode nicht ausschliesslich an Musiker und Lernende verkauft wurde, sondern vielmehr auch als „musikalisches Buch“ in diverse Hausbibliotheken Eingang fand, beweist die Äusserung zu den angefügten Liedtexten: „*And the additional Songs without the Tunes will be an Amusement to those who are not acquainted with Music, and were inserted to oblige some such who favoured this Work with their Subscriptions*”. Dass Methoden und vor allem Sammelmethoden auch von Liebhabern und Bibliophilen zur Bestückung der Hausbibliothek angeschafft wurden, ist generell für alle hier untersuchten englischen Methoden anzunehmen. Damit erklärt sich zum Teil auch der allgemeine Charakter und oft spärliche Gehalt der Methoden.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 166f.

b) Inhaltszusammenfassung

- Einführende Worte und Griffabelle:
 - Zu Beginn werden allgemeine Bemerkungen zur Oboe gemacht: „*The hautboy is a very fine Instrument, and when well performed is equal, if not preferable, in Tune, to the German Flute*“. 'Tis Pity it is not practised more, being particularly oblig'd in Overtures, &c.“¹ Offensichtlich scheint der Autor dieser Methode nicht von einer derartigen Verbreitung der Oboe auszugehen, wie es die Anzahl der Methoden für Oboe nahe legen würde. Interessant ist zudem die Äusserung, dass die Oboe vor allem in Ouvertüren zum Einsatz kommt. Das angefügte „&c.“ ist höchstwahrscheinlich im Sinne von „und anderen Orchesterwerken“ zu interpretieren.
 - Griffabelle der Stammtöne (c' bis c'''); bei den angefügten Erklärungen zur Griffabelle handelt es sich um ein Plagiat der Erklärungen aus „*Prelleur 1730*“, die zurückzuverfolgen sind bis „*Theatre Musick 1699*“.
 - Es folgt die Griffabelle aller chromatischen Töne (c' bis c''' ohne cis', cis'', des'' und d'''). Auch bei den hier angefügten Erklärungen zur Griffabelle handelt es sich um ein Plagiat der Erklärungen aus „*Prelleur 1730*“, die zurückzuverfolgen sind bis „*Theatre Musick 1699*“.
 - Aufgrund der Plagiate in den Erklärungen zu den Griff Tabellen und der Übereinstimmung der Fingersätze ist anzunehmen, dass es sich auch bei den Griff Tabellen um ein Plagiat aus „*Theatre Musick 1699*“ oder zumindest mit Sicherheit aus „*Prelleur 1730*“ handelt (ein Druckfehler aus „*Prelleur 1730*“ erscheint sowohl hier als auch in der Methode „*Compleat Tutor 1748*“).
- Erklärungen zur Haltung und der Töne („*The Manner of holding the Hautboy, and playing the Notes*“):
 - Bei diesen Erklärungen handelt es sich um ein Plagiat mit geringen grammatikalischen Abweichungen der Methode „*Compleat Tutor 1716*“.
- Erklärung der Vorzeichen („*Of Flats, and Sharps, &c.*“):
 - Erklärungen zu den Vorzeichen #, b und erstmals des Auflösungszeichens („Naturals“).

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 171.

- Erklärungen der Taktarten und Verzierungen („*Of Time, &c. / Example of all the Graces on the Hautboy*“):
 - Knappe Erklärungen zu den grundsätzlichen ternären und binären Taktarten.
 - Der „Beat“ wird hier erstmals als klarer kurzer Vorhalt von der unteren Nebennote beschrieben. Erklärung des Trillers (Beginn mit oberer Nebennote) und des Bindebogens. Verwendete Zeichen: Triller = „= und +“, Beat = „+“.
- Es folgt die Trillertabelle (siehe e)).

Hier endet die Methode für Oboe.

Im „Musical Dictionary“, der am Schluss der Sammelmethode angefügt ist, werden auf 25 Seiten verschiedene musikalische Begriffe übersetzt und erklärt. Dabei handelt es sich vor allem um italienische Tempobezeichnungen und weitere italienische Begriffe (wie „*apogiatura*“ etc.) und einige französische Begriffe („*Largement*“, „*Lent*“ etc.). Zudem werden auch verschiedene Tanzformen (wie „*Allemand*“, „*Passepied*“, „*Galliarda*“ etc.) und einige Instrumente (wie „*Archiluto*“ etc.) in knappen Worten erläutert.

Example of all the GRACES on the HAUTBOY.

A BEAT proceeds from the Note below that on which it is made, which must be juſt touch'd before the other is play'd ; as for Example, in playing D you muſt juſt touch C, by beating down the large Braſs Key with your Little Finger. A Shake, marked either of the Ways as in the Example, comes from the next Note above ; thus when you ſhake C the Grace is taken from D, which you muſt firſt touch and then ſhake it off, but be ſure to let the proper Note C be heard at laſt. A Slur is a curve Line, drawn over or under the Heads of two or more Notes, and ſignifies that all thoſe Notes are to be ſounded in one Breath.

FOR the greater Satisfaction and Encouragement of the Praſtitioner I have ſubjoin'd the following Scale, wherein all the Notes and Half Notes and the Beats and Shakes on each are delineated, and the proper Fingering deſcribed. Obſerve that on whatever Line this Mark of a Beat [+] is placed it denotes that the Finger anſwering thereto muſt be juſt beat down and lifted up again. The reſt will be eaſily underſtood.

	Beat.	Shakes.	Slurs
	+	+	=

Abb. 15: Erläuterungen zum Triller (und anderen Verzierungen) in „Sadler 1754“¹

¹ Burgess: Méthodes et Traités S. 173.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Aufgrund der Kürze der Ausführungen zum Oboenspiel sind keine Schwerpunkte festzustellen. Die Anweisungen dieser Methode halten sich im nun bereits mehrfach angetroffenen Rahmen sehr knapper Anweisungen zum musikalischen Basiswissen und dreier Griff- und Trillertabellen. Die Methode für Oboe vermittelt mit ihren Ausführungen auf insgesamt vier Seiten viel eher den Eindruck eines Lexikonartikels. Da „*Sadler 1754*“ eine Sammelmethode mit diversen Methoden für ganz unterschiedliche Instrumente darstellt, ist diese lexikalische Form nicht verwunderlich.

d) Besonderheiten

Auch die Methode „*Sadler 1754*“ ist eine Zusammenstellung verschiedener Plagiate aus früheren Methoden. Das Werk vermittelt als Ganzes und unter besonderer Berücksichtigung des angefügten „*Musical Dictionary*“ den Eindruck eines Traktats oder Nachschlagewerks. Als Lehrwerk oder Methode zum autodidaktischen Erlernen des Oboenspiels ist die Methode nicht geeignet.

e) Griff- und Trillertabelle

- Griffstabellen:
 - Aufgrund der Plagiate in den Erklärungen zu den Griffstabellen und der Übereinstimmung der Fingersätze ist anzunehmen, dass es sich auch bei den Griffstabellen um ein Plagiat aus „*Theatre Musick 1699*“ oder zumindest mit Sicherheit aus „*Prelleur 1730*“ handelt (ein Druckfehler aus „*Prelleur 1730*“ erscheint sowohl hier als auch in der Methode „*Compleat Tutor 1748*“).
- Triller- und Beattabelle:
 - Aufgrund wiederkehrender Druckfehler bei den Trillern dis'' – e'', c'' – d'', as'' – b'' und a'' – h'' ist anzunehmen, dass es sich bei dieser Tabelle um ein Plagiat der Tabelle aus „*Prelleur 1730*“ oder sogar „*Compleat Tutor 1716*“ handelt.

f) Pädagogik / Didaktik

Da es sich bei den textlichen Erläuterungen und Anweisungen meist um Plagiate früherer Methoden handelt und der Aufbau mit den früheren Methoden identisch ist, erübrigen sich hier Untersuchungen zum didaktischen Aufbau der Methode

g) Anmerkungen

Aus instrumentaldidaktischer und oboistischer Sicht sind die hier gemachten Erläuterungen zum Oboenspiel aufgrund ihrer Knappheit und Unvollständigkeit weder in der Unterrichtstätigkeit noch in der autodidaktischen Praxis nutzbar. Die praktische Bedeutungslosigkeit der Ausführungen wird zudem durch die zahlreichen Druckfehler in den Griff- und Trillertabellen bestärkt. Anders als in der Untersuchung zu den Sammelmethoden „*Musick Master 1722*“ und „*Prelleur 1730*“ festgestellt wurde, ist hier das mit der Oboenmethode direkt vergleichbare Kapitel der Blockflötenmethode ähnlich allgemein und knapp gehalten.¹ Damit wird der traktatähnliche Eindruck dieser Sammelmethode bestärkt. Es scheint sich bei dieser Sammelmethode vor allem um ein lexikalisches Werk zu verschiedenen Instrumenten zu handeln, das daneben eine, wie bereits schon mehrfach angetroffene, hausmusikalische Musiksammlung für die englische Gesellschaft beinhaltet. Diese Eingrenzung bezeugt auch die der Sammelmethode hinzugefügte Abbildung, die musizierende Bürger der englischen Oberschicht zeigt.² Die Vermutung liegt nahe und drängt sich auf, dass dieses sehr umfangreiche Werk mit seinen 333 Seiten viel eher in gutbürgerlichen Bücherregalen als auf Notenpulten stand und damit die Hausbibliothek des gut situierten englischen Bürgers bereicherte.

Insofern müssen die eingangs erwähnten viel versprechenden Bemerkungen im Vorwort der Methode stark relativiert und aus dem oben skizzierten Blickwinkel gesehen werden.

¹ Möhlmeier: *Flûte à Bec* III S. 157 - 159.

² Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 162.

4.2.9 Griff- und Trillertabellen

In den folgenden Tabellen sind alle Fingersätze der besprochenen englischen Methoden, die eine Griffabelle enthalten, aufgelistet. Folgende Abkürzungen werden benutzt: „L1“ (La Riche, erste Tabelle des Talbot Manuskripts), „L2“ (La Riche, zweite Tabelle des Talbot Manuskripts), „B“ (Banister 1695), „S“ (Second Book of Theatre Musick 1699), „C1“ (Compleat Tutor 1716), „M“ (Musick Master 1722), „P“ (Prelleur 1730), „C2“ (Compleat Tutor 1748), „Sa“ (Sadler 1754).

In den Angaben der Methoden ist nicht immer klar ersichtlich, ob auf den Grifflöchern 3 und 4 der verwendeten Oboen Doppellöcher existierten. Eine eventuelle Halbdeckung dieser Löcher wurde in den folgenden Tabellen zum besseren Verständnis auf den Gebrauch von Oboen mit Doppellöchern übersetzt.

Alle Fingersätze wurden so in die Tabelle übertragen, wie sie in den originalen Tabellen abgedruckt sind. Auch in den Griff Tabellen der englischen Methoden lassen gewisse Fingersätze auf den Gebrauch eines sehr leichten und bezüglich der Intonation sehr beweglichen Rohrs schliessen. Gewisse Fingersätze sind nur mit einem bezüglich der Intonation entsprechend beweglichen Rohr umsetzbar. Die Fingersätze werden vom Autor nicht qualifiziert. Es sei diesbezüglich deshalb auf entsprechende Versuche von Bruce Haynes verwiesen.¹

¹ Haynes: Eloquent Oboe S. 478-486.

Grifftabellen:

Ton	c'	cis'	cis'	d'	dis'	dis'	es'	e'	e'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	●	●	●
6	●	●	●	●	●	○	○	○	●
C-/Es-Klappe	C	C	C halbgedeckt		Es	Es	Es		
Methode(n)	L1(soft), L2(soft), B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1 (louder)	L2(loud), B	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, S, C1, M, P, C2, Sa	B ¹

Ton	f'	f'	fis'	fis'	fis'	fis'	g'	g'	gis'
1	●	●	○	○	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●	○
4	●	●	○	○	●	○	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	●	○	●	○	○	●	○	○
C-/Es-Klappe	Es				Es	Es			
Methode(n)	L1, L2, S, C1, M, P, C2, Sa	B	L1, L2 ²	B	S, C1, M	P, C2, Sa ³	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B	L1, B, S, C1, M, P, C2, Sa

Ton	as'	as'	a'	a'	ais'	b'	b'	b'	h'	h'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	○	○	○	○	○	○
3	○	○	○	○	●	●	●	●	○	○
4	●	○	○	○	●	○	●	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	●	○	●	○	●	●	●	○
C-/Es-Klappe										
Methode(n)	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B	L1	B	L1, L2	S, C1, M, P, C2, Sa	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B

Ton	c''	c''	cis''	d''	d''	dis''	dis''
1	○	○	○	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●
3	○	○	●	●	●	●	●
4	○	○	●	●	●	●	●
5	○	○	●	●	●	●	●
6	●	○	●	●	●	●	●
C-/Es-Klappe			C			Es	Es
Methode(n)	S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1 (loud)	L1	L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa

¹ Ein wahrscheinlicher Druck- oder Schreibfehler in diesen Methoden. Dieser Fingersatz ist unwahrscheinlich.

² Ein wahrscheinlicher Druck- oder Schreibfehler in diesen Methoden. Dieser Fingersatz ist unwahrscheinlich.

³ Ein wahrscheinlicher Druck- oder Schreibfehler in diesen Methoden. Dieser Fingersatz ist unwahrscheinlich.

Ton	es''	es''	e''	f''	fis''	fis''	g''	gis''
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○●
4	●●	●●	●●	●●	○○	○●	○○	○○
5	●	●	●	○	●	○	○	○
6	●	●	○	●	●	○	○	○
C-/Es-Klappe	Es	Es		Es				
Methode(n)	L1	L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1(flat), L2(flat), B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1(sharp), L2(sharp)	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2

Ton	gis''	as''	a''	b''	h''	h''	c'''
1	●	●	●	●	○	●	○
2	●	●	●	○	●	○	○
3	○○	○○	○○	●●	○○	○○	○○
4	○○	●●	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe							
Methode(n)	Sa ¹	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2	L1, L2, B, S, C1, M, P, C2, Sa	L1, L2, S, C1, M, P, C2, Sa	B	L1, L2 B, S, C1, M, P, C2, Sa

¹ Ein höchstwahrscheinlicher Druckfehler in der Methode von Sadler. Dieser Fingersatz ergibt nicht Gis, sondern A. Eine Korrektur dieses A's um einen Halbton nach unten nur durch den Ansatz und den Luftstrom ist unwahrscheinlich.

Trillertabellen:

Es verfügen nur die Methoden „B“ (Banister 1695), „C1“ (Compleat Tutor 1716), „P“ (Prelleur 1730), „C2“ (Compleat Tutor 1748), „Sa“ (Sadler 1754) über Trillertabellen. Dem Triller geht immer ein Vorhalt von der oberen Nebennote voraus; der Vorhalt wird mit dem normalen Fingersatz gegriffen.

Triller	c'-d'	d'-es'	d'-e'	dis'-e'	dis''-e''	es'-f'	e'-f'	e'-fis'	f'-g'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr
5	●	●	●	●	●	●tr	●tr	●tr	○
6	●	●tr	●tr	●tr	○	●	○	○	●
C-/Es-Klappe	C tr			Es	Es	Es			
Methode(n)	C1, P, C2, Sa	B	B, C1, P, C2, Sa	C1	P, C2, Sa ¹	B, C1, P, C2, Sa	B, C1, P, C2, Sa	B	B, C1, P, C2, Sa

Triller	fis'-g'	fis'-g'	fis'-g'	g'-as'	g'-a'	g'-a'	gis'-a'	as'-b'	as'-b'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●tr	●	●	●	●	●	●	●tr	●tr
3	●●	●●	●●	●●tr	●●tr	●●tr	○●tr	○●	○○
4	●●	●●tr	tr●○	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	●	●	○	●	○	●	○	●
C-/Es-Klappe									
Methode(n)	B	C1	P, C2, Sa	B	C1, P, C2, Sa	B	C1, P, C2, Sa	B	C1, P, C2, Sa

Triller	a'-b'	a'-h'	a'-h'	b'-c''	b'-c''	b'-c''	h'-c''	h'-cis''
1	●	●	●	●tr	●	●tr	●tr	●
2	●tr	●tr	●tr	○	○	○	○	●tr
3	○○	○○	○○	●●	●●	●●	○○	●●tr
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	●●
5	○	○	○	○	○	○	○	●
6	○	●	○	○	●	●	●	●
C-/Es-Klappe								
Methode(n)	B	C1, P, C2 Sa	B	B	C1 ²	P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	B

¹ Hier ist beim Fingersatz kein Triller angegeben. Wahrscheinlich ein Druckfehler.

² Hier ist beim Fingersatz kein Triller angegeben. Wahrscheinlich ein Druckfehler.

Triller	c''-d''	c''-d''	cis''-d''	d''-es''	d''-e''	dis''-e''	es''-f''	e''-f''	e''-fis''
1	○	○	○	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●tr	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	○	●	●	●	●	●tr	●tr	●tr
6	●	●	●	●tr	●tr	●tr	●	○	○
C-/Es-Klappe			C tr			Es	Es		
Methode(n)	B	C1, P, C2, Sa ¹	B, C1, P, C2, Sa	B	B, C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	B, C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	B

Triller	f''-g''	fis''-g''	g''-as''	g''-a''	gis''-a''	as''-b''	as''-b''
1	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●tr	●tr
3	●●	●●	●●tr	●●tr	○●tr	○○	○○
4	●●tr	○○	○○	○○	○○	○○	●●
5	○	●tr	○	○	○	○	○
6	●	●	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe							
Methode(n)	B, C1, P, C2, Sa	B, C1, P, C2, Sa	B	B, C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	B, C1, P, C2, Sa ² (→)	

Triller	a''-b''	a''-h''	a''-h''	b''-c'''	h''-c'''	h''-c'''
1	●	●	●	●tr	○	●tr
2	●tr	●	●tr	○	●tr	○
3	○○	○○	○○	●●	○○	○○
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe						
Methode(n)	B	C1, P, C2, Sa ³	B	B, C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	B

¹ Hier ist beim Fingersatz kein Triller angegeben. Wahrscheinlich ein Druckfehler.

² Ein sehr unwahrscheinlicher Fingersatz; höchstwahrscheinlich ist der nebenstehende Fingersatz gemeint.

³ Hier ist beim Fingersatz kein Triller angegeben. Wahrscheinlich ein Druckfehler.

Beat – Tabellen:

Es verfügen nur die Methoden „C1“ (Compleat Tutor 1716), „P“ (Prelleur 1730), „C2“ (Compleat Tutor 1748) und „Sa“ (Sadler 1754) über Beat – Tabellen.

„B“ = auf diesem Loch/dieser Klappe findet der Beat statt.

Ton	d'	dis'	es'	e'	e'	f'	fis'	g'	gis'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○○B	○B○
5	●	●	●	●	●	○B	○B	○	○
6	●	●	●	○B	○	○	●	○	○
C-/Es-Klappe	C B	Es B	Es B						
Methode(n)	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2,	Sa*	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa

Ton	as'	a'	b'	h'	c''	cis''	d''
1	●	●	●	●	○B	○	●
2	●	●	○B	○B	●	●	●
3	○○	○○B	●●	○○	○○	●●	●●
4	●●	○○	○○	○○	○○	●●	●●
5	○	○	○	○	○	●	●
6	●	●	●	●	●	●	●
C-/Es-Klappe						C	C B
Methode(n)	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa*	C1, P, C2, Sa

Ton	dis''	es''	e''	f''	fis''	g''	gis''
1	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○●
4	●●	●●	●●	●●	○○B	○○B	○○B
5	●	●	●	○B	●	○	○
6	●	●	○B	○	●	○	○
C-/Es-Klappe	Es B	Es B					
Methode(n)	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa

Ton	as''	a''	a''	b''	h''	h''	c'''
1	●	●	●	●	○	○B	○
2	●	●	●	○	●	●	○
3	○○	○○B	○○	●●	○○	○○	○○
4	●●	○○	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe							
Methode(n)	C1, P, C2, Sa	C1	P, C2, Sa*	C1, P, C2, Sa*	C1*	P, C2, Sa	C1, P, C2, Sa*

* keine Angabe eines Beats in diesen Methoden.

In den Tabellen der englischen Methoden zeichnen sich drei Gruppen ab: eine erste Gruppe mit den Fingersätzen von Francois La Riche („L1“ und „L2“, 1692-95), eine zweite Gruppe mit den Fingersätzen John Banisters („B“, 1695) und eine dritte Gruppe mit den überwiegend identischen Fingersätzen der übrigen Methoden ab 1699 bis 1755. Dabei unterstützen vor allem die englischen Methoden Theatre Musick 1699, Compleat Tutor 1716, Musick Master 1722, Prelleur 1730, Compleat Tutor 1748 und Sadler 1754 zum Teil die *Stütz fingertechnik*, wie bereits in den französischen Methoden von Bismantova und Freillon-Poncein festgestellt wurde. Erstaunlicherweise wenden La Riche und Banister die Stütz fingertechnik nicht an.

Wie auch hier unschwer erkennbar ist, sind die Fingersätze der drei obgenannten Gruppen teilweise sehr unterschiedlich. Auch hier ist diese Mannigfaltigkeit auf die verschiedenen Instrumente, die verwendeten Rohre und die persönlichen Intonationspraktiken der Autoren der Methoden zurückzuführen.¹ Die Tabellen von La Riche, Banister und der Methode Theatre Musick 1699 sind höchstwahrscheinlich auf Instrumente des Typs A zugeschnitten. Ab 1730 und 1740 waren in England aber vor allem auch Oboen des Typs B und C in Gebrauch.² Dass die Griff tabellen in den Methoden dieser Jahre nicht auf eventuelle Veränderungen der Fingersätze angepasst wurden, zeigt deren Relativität deutlich auf. Zudem gilt es auch hier zu berücksichtigen, dass auf Oboen, egal welchen Typs, sehr viele verschiedene Fingersatzvarianten bestanden und immer noch bestehen.

Wird vor allem die dritte der obgenannten Gruppierungen, die aus sechs bezüglich der Fingersätze weitgehend übereinstimmenden Methoden besteht, unkritisch betrachtet, drängen sich drei Vermutungen auf: 1. Offensichtlich wurden ab 1699 bis 1754 in England die gleichen Instrumententypen benutzt, 2. die Fingersätze blieben in dieser Zeitspanne stabil, 3. es wurde in England nur der Ambitus c' bis c''' benutzt. Gegen diese Vermutungen spricht allerdings eine Reihe von Argumenten. Es wurde bereits im Kapitel 4.1.6 darauf hingewiesen, dass sich die Oboentypen in ganz Europa um 1715 durch engere Bohrungen wesentlich veränderten und diese Neuerungen damit auch Veränderungen der Fingersätze und Spieltechniken mit sich brachten (siehe Kapitel 4.1.6). Zudem erscheint der Ton d'', der von den Griff tabellen vernachlässigt wird, in vereinzelt Stücken der untersuchten englischen Methoden und ist auch in oboistischer Literatur bis 1755 durchaus anzutreffen. Schliesslich handelt sich bei den Griff- und Trillertabellen der dritten Gruppe mit grosser Wahrscheinlichkeit um Plagiate der Griff tabellen aus „The Second Book of Theatre Musick 1699“ (Griff tabelle) und „Compleat Tutor 1716“ (Triller- und Beattabellen, sowie Erklärungen der Fingersätze). Aufgrund des Nachweises dieser Plagiate ist bei Rückschlüssen

¹ Siehe dazu die Bemerkungen im Kapitel 4.1.5.

² Vgl. Kapitel 1.4.

auf oboistische englische Praktiken in den Jahren 1699 bis 1755 Vorsicht geboten. Einerseits könnten diese Plagiate zwar ein Hinweis auf eine Kontinuität oboistischer Spielpraxis sein; andererseits spricht die Übernahme von Druckfehlern in diesen Plagiaten gegen diese Annahme und bestärkt viel mehr die Vermutung, dass es sich bei den Methoden nicht um tatsächliche Methoden für die Praxis, sondern um Musiksammlungen für den hausmusikalischen Gebrauch und „Musikbücher“ für die Bibliotheken der englischen Oberschicht handelt.

Aus den obgenannten Gründen ist es auch bezüglich der englischen Methoden nicht möglich, allgemeingültige Fingersätze für die englische Oboentradition bis 1755 zu bestimmen. Die Griffstabellen sind diesbezüglich als relativ zu betrachten. Bruce Haynes wertet die Griffstabellen der Methoden insofern kategorisch ab, als es sich dabei um Griffstabellen für Amateure handle, welche systematisch die üblichen Alternativfingersätze ausliessen und nur Fingersätze für einen beschränkten Ambitus anzeigen.¹ Gerade dieser Ansatz, die Ausrichtung an und der effektive Gebrauch der Methoden durch Amateure, ist allerdings zu bezweifeln. Es ist eher unwahrscheinlich, dass die Griffstabellen der Methoden auch tatsächlich in dem Sinne, den Haynes annimmt, benutzt wurden.²

Im Vergleich mit den Griffstabellen der französischen Methoden ist vor allem festzustellen, dass die englischen Tabellen oft ungenauer sind. So werden beispielsweise enharmonische Verwechslungen und die chromatische Anlage der Trillertabellen weniger konsequent durchgeführt als in den französischen Methoden. Zudem führen die französischen Tabellen den Ambitus bis d''' (inklusive Fingersätzen für cis''' und des'''), was in den englischen Methoden nicht anzutreffen ist. Französische Einflüsse sind in den englischen Griffstabellen allerdings nur schwierig nachzuweisen und sehr spekulativ (vgl. dazu die Ausführungen zu den Fingersätzen La Riches im Kapitel 4.2.1). So könnten sowohl La Riches Fingersätze durch die Verwendung von Fingersätzen für cis' als auch die später nachfolgenden Methoden durch ihre Verwendung der Stützfingertechnik einer französischen Tradition zugeordnet werden. Als nationale Unterschiede könnten zudem die in den englischen Methoden fehlenden Fingersätze für d''' und cis''' genannt werden. Diese Hypothesen führen allerdings zu keinem wissenschaftlich vertretbaren Resultat, da oboistische Fingersätze zu ambivalent sind, um tatsächliche nationale Traditionen feststellen zu können.³

¹ Haynes: Fingering Charts S. 68.

² Siehe Kapitel 4.2.11.

³ Siehe dazu die ausführlichen Bemerkungen im Kapitel 4.1.5. Siehe dazu auch die Diskussion verschiedener Fingersätze anhand praktischer Versuche mit Originalinstrumenten und Nachbauten von Röhren in: Haynes: Eloquent Oboe S. 201 – 213.

4.2.10 Druckpiraterie und Plagiate

Es wurde bereits an zahlreichen Stellen der vorangegangenen Untersuchungen festgehalten, dass es sich bei vielen Ausführungen der englischen Methoden um Plagiate früher erschienener Methoden handelt. Die englischen Methoden für Oboe stellen diesbezüglich allerdings keinen Einzel- oder Sonderfall dar, sondern widerspiegeln eine in England übliche Praxis der Druckpiraterie und Verwendung von Plagiaten:

„He [John Walsh, Anm. d. A.] kept his eye on the foreign market and watched the importation of foreign music, some of which he appears to have been agent for, and which in other cases he pirated. Indeed, musical piracy became very common (the existing protective legislation being quite ineffective, as pointed out later), and Walsh was by no means the only or chief offender. [...] it is quite impossible to say in many of these cases who was the printer or publisher.”¹

Bezüglich der hier verwendeten repräsentativen Auswahl von englischen Methoden für Oboe können die Plagiate wie folgt chronologisch aufgelistet werden (die Musiksammlungen der jeweiligen Methoden sind davon ausgeschlossen):

Grifftabellen:

Second Book of Theatre Musick 1699 (Walsh)



Compleat Tutor 1716 (Walsh)



Musick Master 1722 (Pearson)



Prelleur 1730 (Printing Office)



Compleat Tutor 1748 (Simpson)



Sadler 1754 (J.Sadler)

¹ Humphries: Music Publishing S. 17.

Erklärungen der Fingersätze:

Compleat Tutor 1716 (Walsh)



teilweise Musick Master 1722 (Pearson)



Prelleur 1730 (Printing Office)



Compleat Tutor 1748 (Simpson)



Sadler 1754 (J. Sadler)

Erklärungen der Taktarten,

Noten- und Pausenwerte:

Second Book of Theatre Musick 1699 (Walsh)



Compleat Tutor 1716 (Walsh)



Prelleur 1730 (Printing Office)



Compleat Tutor 1748 (Simpson)

Erklärungen der Verzierungen:

Compleat Tutor 1716 (Walsh)



Prelleur 1730 (Printing Office)



Compleat Tutor 1748 (Simpson)

Ob die Methoden von unterschiedlichen Druckern oder im selben Haus wie die früher erschienene Methode gedruckt wurden, ist ohne Belang. Die Piraterie und freimütige Verwendung von Plagiaten fand übergreifend inner- und ausserhalb Londons statt.

Neben den hier festgestellten Plagiaten und Nachdrucken lassen sich auch folgende Nachdrucke und Plagiate von Methoden nachweisen:¹

¹ Diese Methoden waren aufgrund ihrer Eigenschaft als Plagiate und Nachdrucke nicht Bestandteil der Untersuchung. W-Angaben nach Warner: Bibliography, sofern in der Zählung von Warner vorhanden.

- „*Instructions FOR THE HAUTOBOY in a more Familiar Method than any extant. Together with A Curious Collection of Marches, Minuets, Rigadoons and Opera Airs By Mr. Handel, & other Eminent Masters.*“ (London, Waylett 1745)
⇒ Nachdruck „Prelleur 1730“, andere Musiksammlung.¹
- „*The Compleat Tutor for the HAUTOBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency: To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English an Scotch Tunes, Curiously adapted to that Instrument*“ (London, Johnson ca. 1750)
⇒ Komplettes Plagiat (nicht Nachdruck) des „Compleat Tutor 1748“, zu einem kleinen Teil andere Musiksammlung. Es wurden zum Teil wahrscheinlich die gleichen Druckplatten verwendet; der Textteil wurde aber mit Sicherheit mit neuen Druckplatten gedruckt. Der Inhalt ist allerdings identisch.²
- „*THE Compleat Tutor for the HAUTOBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency: To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English an Scotch Tunes, Curiously adapted to that Instrument*“ (London, Thompson 1758)
⇒ Komplettes Plagiat des „Compleat Tutor 1715“, andere Musiksammlung.³
- „*THE Compleat Tutor for the HAUTOBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency: To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English an Scotch Tunes, Curiously adapted to that Instrument*“ (London, Bremner 1775)
⇒ Kompletter (!) Nachdruck des „Compleat Tutor 1748“ inkl. Musiksammlung.⁴

Aus den oben gemachten Feststellungen folgt der Nachweis der nahezu vollständigen Identität der Methoden Compleat Tutor 1716, Prelleur 1730 und Compleat Tutor 1748 und der vier obgenannten Methoden. Ob sich allein durch diese Tatsache eine Kontinuität der oboistischen

¹ W74, vgl. Evans: Instructional Materials S. 52.

² „The Compleat Tutor for the Hautboy...“ (Johnson 1750) wurde weder von Warner noch von Evans erfasst und bis anhin in der Fachliteratur vernachlässigt. Ein Exemplar dieser Methode liegt in der Bibliothek des „Händelhauses“ in Halle unter der Signatur: 700452-M (siehe Literaturverzeichnis Johnson: Compleat Tutor). Diese Ausgabe wurde um weitere handschriftliche Stücke ergänzt: Zwei Duette („March from Saul“, i.e.

„Saulus“ von G.F. Händel) und acht Menuette, eines davon von G. Tartini.

³ W92, vgl. Evans: Instructional Materials S. 52f.

⁴ W126, vgl. Evans: Instructional Materials S. 59.

Praxis in England schlussfolgern lässt, die aufgrund des Nachdruckes des „Compleat Tutor 1748“ durch Bremner 1775 bis ins Jahr 1775 reichen müsste, wird im nächsten Kapitel geklärt werden.

4.2.11 Schlussfolgerungen

Die englischen Methoden für Oboe des untersuchten Zeitraums bis 1755 zeichnen sich durch einen allen Methoden gemeinsamen Aufbau aus. Einem nicht sehr umfangreichen Textteil, der in erster Linie aus Erklärungen der Fingersätze, den Griff- und Trillertabellen, einigen Bemerkungen zum musikalischen Basiswissen (Taktarten, Vorzeichen, Noten- und Pausenwerte) und kurzen Erläuterungen zu den Verzierungen Triller und Beat besteht, folgen meist umfangreiche Notenteile mit einstimmigen Stücken mittleren Schwierigkeitsgrades. Dieser Aufbau scheint sich seit der Methode John Banisters „The Sprightly Companion“ (Banister 1695) als Norm durchgesetzt zu haben. John Banister kann allerdings nicht als „Erfinder“ dieser äusseren und inhaltlichen Methodenform bezeichnet werden, da andere englische Methoden, beispielsweise für Blockflöte, einen ähnlichen Aufbau aufweisen.

Die Erläuterungen und Anweisungen der obgenannten Textteile aller untersuchter Methoden lassen zwar eine didaktische Absicht erahnen; die Umsetzung ist jedoch aus instrumentaldidaktischer Sicht ungenügend. Die Erläuterungen beschränken sich auf zum Teil überflüssige Anmerkungen wie beispielsweise die Ausformulierung der Fingersätze bei gleichzeitiger Abbildung der Fingersätze in Tabellen oder die Erklärung von Taktarten und Notenwerten bei gleichzeitiger Vernachlässigung entsprechender Erklärungen dynamischer Angaben oder Tempobezeichnungen. Es werden in den Methoden diesbezüglich aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbare Schwerpunkte gesetzt. Es wurde im Vorfeld erwähnt, dass gerade der ambivalente englische Begriff „Tutor“ für viele englische Methoden weniger das effektive Erlernen als vielmehr das Unterstützen und Assistieren in sich trägt; allerdings müssen die erklärenden Textteile der Methoden auch unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen des Begriffs als unvollständig bezeichnet werden. Diese bemerkenswerte und nur beschränkt erklärbare Lückenhaftigkeit der Methoden gewinnt zudem an Erstaunlichkeit, wenn die stete Weiterverbreitung durch Plagiate und Nachdrucke in Betracht gezogen wird!

Eine didaktische Absicht lässt sich auch in den angefügten Musiksammlungen mit Übungsbeispielen nur erahnen. Oft sind hier Stücke mit unterschiedlichen

Schwierigkeitsgraden bunt gemischt anzutreffen, wobei einfache Satzformen, wie Menuett, Marsch und Air überwiegen, und zudem meist ein aus oboistischer Sicht enger Ambitus und einfache Tonarten verwendet werden. Ob die verschiedenen Schwierigkeitsgrade gewollt in die Sammlungen integriert wurden oder diese Vermischungen ein Zufallsprodukt sind, lässt sich aus heutiger Sicht nicht zweifelsfrei nachvollziehen. Aus Mangel an gezielten Übungen, deutlichen Steigerungen des Schwierigkeitsgrades und der methodisch sinnvollen Abfolge „leicht bis schwierig“ ist es allerdings unwahrscheinlich, dass die Musiksammlungen einer konkreten didaktischen Absicht entsprangen. Die Stücke richten sich aufgrund ihrer kompositorischen Anlage wohl auch an Amateure, sie dienen allerdings nicht als Hilfe, das Oboenspiel praktisch zu erlernen. Während in der Untersuchung der französischen Methoden noch festgestellt wurde, dass diese didaktischen Überlegungen im Sinne des Aufbaus eines Lehrwerks von „einfach“ (Vermittlung der Grundlagen) bis „schwierig“ (Weiterführung und stete Entwicklung der erworbenen Grundlagen unter ständiger Steigerung des Schwierigkeitsgrades) nur bedingt folgen, erfüllen die englischen Methoden diesen Anspruch nicht. Sie unterlassen es gänzlich, Entwicklungsschritte mit gezielten Übungen oder Beispielen zu trainieren und zu festigen. Allein diese Tatsache spricht gegen ein in der Praxis und vor allem für Laien im Selbststudium anwendbares didaktisches Verfahren. In der Untersuchung zu den französischen Methoden wurde zudem festgestellt, dass diese nur als solche brauchbar sind, wenn sie als Weiterbildungsinstrument für einen fortgeschrittenen Schüler oder als „Lehrmittel“ für den persönlichen Unterricht verstanden werden. Diese Aussage kann bezüglich der englischen Methoden nicht ohne begründete Zweifel bestätigt werden. Die den Methoden angefügten Musiksammlungen könnten zwar als „Spielstücke“ im persönlichen Unterricht verwendet worden sein, diese Hypothese lässt sich allerdings nicht belegen. Wie bereits mehrfach in den vorangegangenen Analysen festgestellt wurde, müssen die englischen Methoden und vor allem die ihnen angehängten Musiksammlungen deshalb aus einem anderen Blickwinkel betrachtet und die Methoden von ihrer eigentlichen didaktischen Absicht losgelöst werden.¹

Aufgrund der Analysen der Methoden kann mit grosser Wahrscheinlichkeit bestimmt werden, dass es sich bei den englischen Methoden für Oboe um „Notenbücher“ und „Musiksammlungen“, die der englischen Gesellschaft zur musikalischen Unterhaltung dienten, handelt. Solche Veröffentlichungen drängten sich auf, da zwischen 1730 und 1770 in England bezüglich der Kammermusikliteratur für und mit Oboe ein Mangel herrschte; die Veröffentlichungen beschränkten sich diesbezüglich auf die typischen Laieninstrumente

¹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen zur Instrumentaldidaktik in Kapitel 4.1.6.

Cembalo, Violine, Blockflöte und Traversflöte.¹ Die die besagten Sammlungen „einführende“ Methode für Oboe, die sich seit der Methode von John Banister als beinahe „traditioneller“ Zusatz etabliert hat, dient dabei nicht konkreten didaktischen Absichten. Davon zeugen der beschränkte Inhalt und Umfang dieser Erläuterungen, sowie die zahlreichen Plagiate und „abgeschriebenen“, bzw. „nachgedruckten“ Druckfehler in verschiedenen Methoden. Auch als „Lehrmittel“ halten diese knappen Ausführungen nicht stand. Es darf an dieser Stelle zudem nicht vergessen werden, dass sich die oboistischen Techniken um 1715 in ganz Europa nicht unwesentlich veränderten (vgl. Kapitel 4.1.6). Die erwähnten Plagiate in vielen Methoden bis 1755 deuten somit also nicht auf eine Stabilität der oboistischen Technik im erwähnten Zeitraum in England hin, sondern bezeugen vielmehr die offensichtliche Bedeutungslosigkeit der erläuternden Textteile. Diesbezüglich kann die oft geäußerte Meinung, Instrumentalmethoden seien generell „rückwärtsgewandt“, jeweils mit einer Verspätung von ca. 20 Jahren auf dem Markt erschienen und damit nicht repräsentativ für die musikalische Praxis ihres Erscheinungsjahrs mindestens für die seit der Methode „Compleat Tutor 1716“ erschienenen Methoden bestätigt werden.

In diesem oben erwähnten „hausmusikalischen“ Sinne kann durchaus von einer englischen Methodentradition gesprochen werden. Es muss jedoch bezüglich dieser Methodentradition festgehalten werden, dass es sich nicht um eigentliche Methoden oder Tutors, sondern um hausmusikalische Stücksammlungen und lexikalische Bände für die Hausbibliothek handelt. Dementsprechend müssen Äusserungen in den Methoden mit gesunder Skepsis betrachtet werden. Dies betrifft vor allem auch die vereinzelt knappen Erläuterungen zur Ansatztechnik, deren praktische Umsetzung als Mischform zwischen tatsächlichem Überblasen und „Beissen“ des Rohrs nicht zweifelsfrei nachweisbar ist. Bei aller Kritik ist jedoch anzumerken, dass diese Methoden einen interessanten Einblick in hausmusikalische Moden und Vorlieben der englischen Gesellschaft bieten. Volkstümliche und liedhafte Melodien sowie aufmunternde Menuette und Märsche scheinen diesbezüglich die englische Hausmusik dominiert zu haben. Die zum Teil militärisch anmutenden Märsche widerspiegeln dabei die immer noch latent vorhandene Assoziation der Oboe mit der Militärmusik (in der ja die Oboe bis Mitte des 18. Jahrhunderts integraler Bestandteil war). Französische Einflüsse sind lediglich in den Stücken von John Banisters Methode nachzuweisen; alle Sammlungen der nachfolgenden Methoden widerspiegeln eine vom italienischen Stil geprägte englische Musiksprache. Dabei legen die Sammlungen auch Zeugnis ab für die Vorlieben für verschiedene englische Komponisten (wie beispielsweise John Blow oder Thomas Arne) und

¹ Page: The hautboy in London S. 366.

die Nachhaltigkeit und Popularität der Opernmelodien Georg Friedrich Händels. Über konkrete und aus heutiger Sicht neuartige oboistische Usanzen geben allerdings auch diese Stücke nur sehr bedingt Aufschluss. Die Erkenntnisse beschränken sich im Wesentlichen auf die Ausführung und Platzierung der Verzierung „Beat“. Über allgemeine oboistische Usanzen lassen sich aus der zeitgenössischen Originalliteratur für Oboe viel mehr nützliche Informationen herauslesen.

Auch aus dem obgenannten „hausmusikalischen“ Blickwinkel gesehen, stellt sich schliesslich die Frage, warum in England so viele Musiksammlungen als Methoden für Oboe veröffentlicht wurden, zumal die Oboe ja kein typisches hausmusikalisches Instrument darstellte, wie dies beispielsweise bei der Blockflöte der Fall war und ist. Aufgrund der Menge der Methoden darf nicht zwingend gefolgert werden, dass die Oboe ein populäres Amateurinstrument gewesen ist. Dies bezeugt auch John Sadler (Sadler 1754), der dies im Vorwort seiner Methode bemängelt: *“’Tis Pity it [the Hautboy] is not practised more, being particularly oblig’d in Ouvertures, &c.”*¹ In England wurden für alle möglichen Instrumente zahlreiche Methoden, Tutors und hausmusikalische Sammlungen gedruckt; dabei dominieren Methoden für Blockflöte und Traversflöte die Holzbläsermethoden.² Da die Stücke der Musiksammlungen in den Methoden für Oboe auch mit anderen Instrumenten wie Blockflöte, Traversflöte oder Violine bequem spielbar sind, vervielfacht sich damit die angesprochene Klientel für diese Methoden. Die Musiksammlungen müssen somit im Sinne der barocken Ersetz- und Austauschbarkeit von Melodieinstrumenten verstanden werden – die Beschränkung dieser Stücke auf die Oboe alleine entspräche nicht dem Zeitgeist, und es ist nicht anzunehmen, dass die Oboe in Amateurkreisen populär war.³ Es ist zudem aus heutiger Sicht nicht eruierbar, wie viele Exemplare dieser Methoden tatsächlich gedruckt bzw. verkauft und schliesslich auch *benutzt* wurden. Die zahlreichen Nachdrucke können hier unter Umständen ein verfälschendes Bild vermitteln, da nicht bekannt ist, wie gross die Auflagen und Verkaufszahlen dieser Drucke jeweils waren.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 171.

² Vgl. Warner: *Bibliography* und Page: *The Hautboy in London* S. 366.

³ Vgl. Page: *The Hautboy in London* S. 366.

4.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden¹

Die Methoden bzw. handschriftlichen Traktate von Bartolomeo Bismantova (Bismantova 1688) und James Talbot (Talbot Manuskript 1692/95) werden im nachfolgenden Vergleich der französischen und englischen Methoden für Oboe bis 1755 vernachlässigt werden, da es sich bei diesen Werken um handschriftliche Traktate handelt, die nicht im Druck erschienen und veröffentlicht worden sind.

Die Untersuchungen der französischen und englischen Methoden für Oboe haben gezeigt, dass in Frankreich und England offensichtlich unterschiedliche Absichten und Ziele bezüglich der Veröffentlichung von Methoden für dieses Instrument verfolgt wurden. Die französischen Methoden können rückblickend als ausführlicher als die englischen bezeichnet werden. Sie enthalten genauere und ausführlichere Griff- und Trillertabellen, behandeln verschiedene Artikulationsvarianten mittels der Zungenstösse „tu“ und „ru“ in einem metaphorischen Sinne, erläutern die verschiedenen Verzierungsarten, bzw. Trillervarianten wesentlich präziser, und die textlichen Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen sind ausführlicher gestaltet. Dabei vermittelt die Methode von Freillon-Poncein diesbezüglich präzisere Angaben, während die Methoden von Hotteterre instrumentaltechnische Fertigkeiten ausführlicher behandeln. Solche vergleichsweise ausführlichen Erläuterungen sind in den englischen Methoden nicht anzutreffen. Im Gegenzug enthalten diese umfangreiche Sammlungen mit kurzen Musikstücken, die in den französischen Methoden nicht anzutreffen sind.

Die obgenannten inhaltlichen Differenzen und die unterschiedliche Menge an veröffentlichten Methoden lassen sich auf die Tatsache zurückführen, dass in Frankreich und England bezüglich der Methoden für Oboe, wie eingangs erwähnt, offensichtlich zwei verschiedene Philosophien verfolgt wurden. Die französischen Methoden vermitteln einen instrumentaltechnischen Status Quo um 1700, der im normierenden Sinne der „Académie royale“ zu verstehen ist. Trotz ihres traktatähnlichen Aufbaus enthalten diese Methoden erkennbare didaktische Absichten. Sie können also im eigentlichen Sinne als „Methoden“ bezeichnet werden. Die Veröffentlichung dieser Methoden entsprang bezüglich ihrer Verwendung für die Oboe nun aber offensichtlich nicht einem laienmusikalischen Bedürfnis, da unter Berücksichtigung des instrumentaltechnischen Wandels von Oboen bis 1715 sonst auch nach 1719 weitere neue Methoden für Oboe verfasst worden wären. Die Methoden richten sich auch nicht ausschliesslich an Oboisten, sondern allgemein an Holzbläser – sie

¹ Es handelt sich hier um eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Erkenntnisse aus den vorangegangenen Untersuchungen. Vgl. dazu auch die ausführlichen Schlussfolgerungen in den Kapiteln 4.1.6 und 4.2.11.

sind Bestandteil einer französischen Methodentradition für Holzbläser. Gemessen an der mit über 200 Stück grossen Anzahl der im hier untersuchten Zeitraum in Frankreich veröffentlichten Methoden für verschiedene Instrumente, Gesang, Tanz und Musiktheorie¹, stellen die wenigen Methoden für Oboe einen kleinen Teil dar und zeugen nicht von einer grossen Nachfrage von Laienoboisten. Die ausschliessliche Ausrichtung dieser Methoden an Laienoboisten und das Bedürfnis von Laienoboisten nach solchen Methoden kann aus den obgenannten Gründen nicht der Realität entsprochen haben.

Die englischen Methoden für Oboe hingegen verfolgten andere Ziele. Als Musiksammlungen für den musikalischen Hausgebrauch der englischen Gesellschaft und lexikalische Werke sind sie nicht als tatsächliche Methoden anzusehen, da sie instrumentaldidaktische Ansprüche bei weitem verfehlen. Die verhältnismässig grosse Menge an englischen Methoden beweist, dass diese Sammlungen ganz offensichtlich aus Mangel an Kammermusikliteratur für Oboe einem laienmusikalischen Bedürfnis entsprangen. Die Menge der Methoden für Oboe ist allerdings nicht aussergewöhnlich, da ihr mit 7 Methoden für Flageoletflöte, 9 Methoden für Traversflöte und 29 Methoden für Blockflöte zahlreiche weitere Holzbläsermethoden der gleichen Machart gegenüberstehen, die offensichtlich den gleichen Zweck verfolgten². Der die angefügten Musiksammlungen „einführenden“ Methode für Oboe muss als „Methode“ mit Kritik begegnet werden, da sie den eigentlichen Zweck einer Methode nicht erfüllt.

Aus diesen zwei nationalen Philosophien lassen sich, was die Methoden *für Oboe* betrifft, zwei Methodentraditionen ableiten: In Frankreich ist eine Methodentradition für Holzbläser, die didaktische und normierende Absichten verfolgt, festzustellen, während in England die Methodentradition im Sinne der Verbreitung von Spielliteratur für den Hausgebrauch eingegrenzt werden muss.

Bezüglich ihrer historischen, aufführungspraktischen und instrumentaltechnischen Aussagekraft müssen die Methoden für Oboe des untersuchten Zeitraums aus diesen Blickwinkeln betrachtet werden, da sie ansonsten zu falschen oder irreleitenden Rückschlüssen führen können. Zudem gilt es zu berücksichtigen, dass Hinweise auf bestimmte Usanzen in einer Methode nicht zwingend bedeuten, dass diese Usanzen auch tatsächlich überall auf diese Weise praktiziert wurden. Der Vergleich mit der Masse an Instrumentalschulen des 19., 20. und 21. Jahrhunderts und deren Auslegungen, Verbesserungen und Änderungen im praktischen Instrumentalunterricht durch initiative

¹ Nach Lescat: *Méthodes et Traités* S. 191 – 196. In dieser Zählung sind Nachdrucke inbegriffen; sie kann sich jedoch von anderen Zählungen unterscheiden, da vorerst wissenschaftlich geklärt werden müsste, welche Werke nach genauer Überprüfung ihres Inhalts tatsächlich als Lehrwerke oder Methoden bezeichnet werden dürfen. Deshab wurde hier die unpräzise Formulierung „über 200 Stück“ gewählt.

² Nach Warner: *Bibliography* S. 1 – 23. Gedruckte Werke, Nachdrucke inbegriffen.

Lehrpersonen zeigen die Relativität schriftlich ausformulierter Anweisungen deutlich auf. Die Anweisungen und Angaben der untersuchten Methoden müssen ebenfalls unter Berücksichtigung besagter Relativität mit einem kritischen Auge betrachtet werden.

Gemessen an der grossen Anzahl Oboisten, die bis 1755 in Frankreich und England wirkten (und wohl auch unterrichteten)¹, ist die Anzahl der Methoden für Oboe sehr bescheiden. Es ist anzunehmen, dass die meisten, wenn nicht gar alle Oboisten im persönlichen Unterricht keine Lehrmittel im modernen Sinne verwendeten und der Unterricht vor allem mündlich, ohne Verschriftlichung der Unterweisungen stattgefunden hat. Abgesehen von hypothetischen Vermutungen lassen die erfolgten Untersuchungen somit auch keine Rückschlüsse auf instrumentaldidaktische Praktiken in Frankreich oder England zu. Die Anleitungen Freillon-Ponceins und Hotteterres zur korrekten Erfindung, bzw. Komposition eines „Préludes“ verleiten zur Annahme, dass es sich bei den Anweisungen zu „Préludes“ um ein methodisches Prinzip der Holzbläserausbildung in Frankreich handeln könnte. Diese Annahme kann mit den damaligen traditionellen Gepflogenheiten in der Unterrichtspraxis untermauert werden (beispielsweise durch die Arbeitsweise Francois Couperins, Johann Sebastian Bachs oder Johann Joachim Quantz', in der die Komposition direkt mit dem praktisch-musikalischen Instrumentalunterricht verbunden wurde²):

„In dieser Tradition war es ein selbstverständlicher Bestandteil des Unterrichts, dass die Lehrenden für ihre Schüler Übungen und kleine Übungsstücke („Scalen“ und „Passagen“ bis hin zu „Préludes“, „Sätzen“ usw.) erfanden, die nicht nur der Ausbildung spieltechnischer Fertigkeiten und dem Erlernen und Einüben von Feinheiten der Vortragskunst (vielfältige Artikulation und Dynamik, musikalische Affektbedeutungen), sondern auch als Modellsätze („Exempla“) dienten, die zum Selbererfinden von Übungen und kleinen Musikstücken anregen sollten. Die anhand der Übungen verinnerlichten Muster ermöglichten und verbesserten den Vortrag von Musikstücken; zugleich standen sie als „Bausteine“ für die Improvisation und Komposition zur Verfügung.“³

Die Préludes Hotteterres und Freillon-Ponceins könnten durchaus in diesem Sinne als methodisches Prinzip verstanden werden, da sie musiktheoretisches Wissen mit technischen Schwierigkeiten, stilistischen und kompositorischen Fragen verbinden. Deutlich gegen diese Hypothese spricht allerdings, dass sowohl Hotteterres Methode „L'Art de préluder“ („Hotteterre 1719“) als auch Freillon-Ponceins Methode offensichtlich nur sehr beschränkte Verbreitung fanden. Es wäre deshalb vermessen, aufgrund dieser zwei Werke das Erfinden von Préludes als methodisches Element der Holzbläserausbildung in Frankreich zu

¹ Siehe Haynes: Eloquent Oboe S. 452 – 465.

² Welte: Geschichtlichkeit S. 179f.

³ Welte: Geschichtlichkeit S. 178f.

bezeichnen, zumal andere französische Holzbläsermethoden des untersuchten Zeitraums dieses Schwergewicht auf den „Préludes“ nicht aufweisen. Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass das Erfinden von „Préludes“ wohl nur sehr begabten Schülern zuzumuten war und ist. Dies bestätigt auch François Couperin 1717 in seiner Methode „L’Art de toucher le Clavecin“:

„Das Präludium ist eine freie Komposition, bei der die Fantasie allen ihren Einfällen nachgibt. Aber da man ziemlich selten Genies findet, die fähig sind im Augenblick vollendet zu gestalten, müssen die, die sich dieser schematischen Präludien [vorgefertigte Préludes von Couperin, Anm. d. A.] als Ersatz bedienen, sie in einer zwanglosen Manier spielen, ohne sich allzu sehr an den genauen Takt zu klammern, [...]“¹

Der durchschnittliche Schüler wurde, wohl ähnlich wie heute, mit gezielten Übungen und bezüglich des Schwierigkeitsgrades progressiv fortschreitenden Stücken geschult. In diesem Sinne können die den englischen Methoden angefügten Stücke auch als Spielliteratur für den Unterricht angesehen werden; das progressive Fortschreiten des Schwierigkeitsgrades ist dort allerdings nicht ersichtlich.

Dass Methoden als „Lehrmittel“ eingesetzt wurden, bestätigt beispielsweise François Couperin an einigen Stellen seiner Methode „L’Art de toucher le Clavecin“, wo er sich gezielt an die Unterrichtenden wendet:

„Es wäre gut, wenn diejenigen, die junge Schüler unterrichten, ihnen nach und nach die Kenntnis der Intervalle, der Tonarten, ihrer vollkommenen und unvollkommenen Kadenzen, der Akkorde, der Bezifferungen beibrächten. Dadurch bildet sich bei ihnen eine Art lokales Gedächtnis, das sie sicherer macht und ihnen hilft, mit Bewusstsein wieder gut zu machen, wenn sie gefehlt haben.“²

„Die vier ersten dieser Präludien können für jedes Alter verwertet werden; nur ganz jungen Menschen sollte man es erlassen, alle Noten der etwas weitgespannten Akkorde allzu genau einzuhalten. Aber die Auswahl überlasse ich den Lehrern.“³

Solche klare didaktische Anweisungen zu Händen der unterrichtenden Lehrer sind zwar in den Methoden für Oboe nicht aufzufinden. Es kann allerdings angenommen werden, dass zumindest die französischen Methoden für Oboe eine Anwendung in diesem Sinne gefunden haben könnten. Die zahlreichen Nachdrucke von Hotteterres Methode „Principes de la Flûte“ (Hotteterre 1707) legen diese Vermutung nahe. Die aufgrund der vielen Nachdrucke

¹ Couperin: L’Art de toucher le Clavecin, S. 33, übers. von Anna Linde.

² Couperin: L’Art de toucher le Clavecin, S. 22, übers. von Anna Linde.

³ Couperin: L’Art de toucher le Clavecin, S. 28, übers. von Anna Linde.

nachgewiesene Beliebtheit dieser Methode begründet sich vor allem mit ihrer Ausrichtung an Traversflötisten, Blockflötisten und Oboisten, wodurch die angesprochene Klientel für diese Methode verdreifacht wurde. Die Griff- und Trillertabellen für Travers- und Blockflöte sind sehr präzise, übersichtlich, ohne ständiges Blättern ausklappbar und damit bequem in der praktischen Anwendung. Diese praktische Anwendung spricht für den Charakter eines Lehrmittels oder eines Handbuchs und Nachschlagewerks, mit dem schnell und einfach Fingersätze nachgeprüft werden konnten.

Ausser stark hypothetischen Vermutungen, denen sich diese Dissertation entziehen möchte, lassen die untersuchten Methoden definitiv keine nachweisbaren Rückschlüsse auf instrumentaldidaktische Gepflogenheiten des Oboen- oder Holzbläserunterrichts zu. Die Informationen der Methoden sind zu beschränkt und zu allgemein gehalten, die Methoden sind zu sehr nach einem traktatähnlichen Muster aufgebaut, und es finden nur sehr beschränkt Entwicklungen im didaktischen Sinne statt.¹ Zudem kann nicht gesichert nachgewiesen werden, dass diese Methoden im Instrumentalunterricht benutzt wurden. Aus Mangel an den elementaren Faktoren, die für das Erlernen oder Pflegen des Oboenspiels notwendig sind (Ansatztechnik, Luftführung und damit verbundene Intonationskontrolle etc.) vermag keine der untersuchten Methoden einen Lehrer und den persönlichen Unterricht zu ersetzen.² Sie dienen im besten Fall als Nachschlagewerk oder könnten in vereinzelten Fällen als eine Art „Lehrmittel“ verwendet worden sein.³

¹ Solche Entwicklungen sind nur in Hotteterre 1719 nachzuweisen.

² Bezüglich der schwierigen oboistischen Intonationskontrolle sind, neben der praktischen Erfahrung des Autors, entsprechende bestätigende zeitgenössische Nachweise in den schriftlichen Äusserungen Louis-Joseph Francoeurs („Diapason général de tous les instruments à vent“, Paris ca. 1772) in Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 91ff. (siehe auch Kapitel 5.1.2) und Gustave Vogts („Méthode de hautbois“, Paris ca. 1816-1824) in Kreyenbühl: Vogt S. 61-68 nachzulesen.

³ Dies gilt vor allem für die französischen Methoden Freillon-Poncein 1700, Hotteterre 1707 und Hotteterre 1719.

5. Die Popularisierung neuer Oboentypen und Oboenvirtuosen als Werbeträger für Lehrwerke – Methoden für Oboe 1755 – 1785

5.1 Französische Methoden

5.1.1 Corette 1773

Michel Corrette (1709 – 1795) war und ist neben seinem kompositorischen Oeuvre vor allem als Lehrer und Verfasser von Lehrwerken bekannt. Er gab während seiner erfolgreichen beruflichen Laufbahn 15 Lehrwerke für verschiedene Instrumente (wie z.B. Flöte, Violine, Mandoline, oder Violoncello) und Gesang heraus.¹ Die *„Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière avec les principes de musique; des ariettes et autres jolis airs en duo. Ouvrage utile et curieux qui conduit en très peu de tems à la parfaite connoissance de la musique et à jouer à livre ouvert les sonates, concertos et symphonies. Nouvelle édition, revüe corrigé et augmentée de la gamme du haut-bois et de la clarinette, Paris aux adresses ordinaires, 1773“* ist eine Neuauflage der Méthode gleichen Namens, die erstmals 1740 in Paris erschienen ist.² In dieser dritten Auflage wurde die 66 Seiten starke Flötenmethode um zwei Griffstabellen für Oboe und Klarinette erweitert. Die Erläuterungen richten sich dennoch in erster Linie an Flötisten und sind zu einem grossen Teil nicht auf das Oboenspiel anwendbar. Die folgende Zusammenfassung wird deshalb nur die für das Oboenspiel wesentlichen Erläuterungen genauer analysieren.

a) Eigener Anspruch der Methode

Im Vorwort der Methode wird deutlich gesagt, dass die Methode die ersten Lernschritte begleiten wird (*„[...] d'apprendre les premiers Elemens de la Flute traversiere [...]“*³). Die vorhergehenden Methoden seien allesamt ungenügend, da diese gewisse Tonarten und Triller nicht erwähnten oder mit falschen Fingersätzen wiedergäben. Die Methode sei sowohl für Anfänger als auch für Fortgeschrittene geeignet.

Diese Äusserungen im Vorwort lassen erahnen, dass es sich auch bei dieser Methode um ein Lehrwerk handelt, das sich vordergründig an Autodidakten richtet. Einzig eine kurze lyrische

¹ Vgl. MGG: Corrette.

² Weitere Auflagen erschienen 1753, 1778 und 1781, wobei der Name von Michel Corette erst mit der Auflage von 1753 auf dem Titelblatt erschien. Nach: Bowers: *The French Flute School*, S. 80f.

³ Lescat: *Méthodes et Traités Flûte traversière* I S. 221.

Anmerkung auf dem Titelblatt, die unter der Abbildung zweier Flötisten angebracht ist, scheint diese Vermutung zu widerlegen:

„C’est dans ce livre seul ou tu peux parvenir.
Au bel Art de jouer de la Flûte Allemande,
En suivant ses leçons tu pouras acquérir,
Les agremens flateurs que ton maitre demende.“¹

Ob es sich beim „maitre“ um den Meister im Sinne eines Instrumentallehrers oder um einen Dienstherrn handelt, kann nicht zweifelsfrei beurteilt werden. Ist damit allerdings ein Instrumentallehrer gemeint, so muss gefolgert werden, dass es sich bei dieser Methode um ein Lehrmittel für den persönlichen Unterricht oder ein „Übeheft“ für die den Unterricht anschliessende selbständige Arbeit handelt.

Anschliessend an das Vorwort ist ein Katalog der im Druck erhältlichen Werke von Michelle Corrette zu Werbezwecken angebracht worden.

b) Inhaltszusammenfassung

*Principes de musique pour la flute*²

Erstes Kapitel:

- Erklärungen der Stammtöne und zum Umfang der Flöte (d' bis a''').
- Verwendung des G-Schlüssels auf der ersten und zweiten Linie des Notensystems; eine anschliessende Anmerkung besagt aber, dass hier generell der G-Schlüssel nur auf die zweite Linie des Systems gesetzt wird.

Zweites Kapitel:

- Erklärung der Noten- und Pausenwerte in sehr übersichtlicher Darstellung.

Drittes Kapitel:

- Erklärung der Vorzeichen #, b und Auflösungszeichen.

Viertes Kapitel:

- Erklärung des Taktstrichs, Wiederholungszeichens, Doppelstrichs, „Dal Segno“ – Zeichens, Bindebogens und des „Guidon“ (= Custos).

¹ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 219.

² Es werden zur besseren Übersicht die originalen Überschriften und Kapitelgliederungen verwendet.

Fünftes Kapitel:

- Erklärung der Taktarten:
 - „4, C,

Achtelnoten einer Gruppe oder die ersten zwei Achtelnoten einer Gruppe gebunden.
Das Tempo ändert sich während dieser Stücke nicht.

- „Observation“: Erklärung der Triole und der Sextole, verbunden mit der Anmerkung, dass diese vor allem in Werken „moderner“ Komponisten verwendet würden.

Methode pour la flute:

Erstes Kapitel:

- Erklärungen zum Aufbau der Flöte – auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

Zweites Kapitel:

- Erklärungen zur Haltung – auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

Drittes Kapitel:

- Erklärungen zur flötistischen Ansatztechnik – auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

Viertes Kapitel:

- Erklärungen zu den Fingersätzen (Stammtöne, chromatische Töne und Töne mit Doppelkreuz) – auf das Oboenspiel nicht anwendbar.
- Interessant ist allerdings die Doppelnennung der Tonbezeichnungen: Corette benennt die Töne einerseits mit „A, B, C, D, E, F, G“ und nennt dieses System „*la manière des Etrangers*“ (nach Art der Ausländer).¹ Als zweite Art listet Corette die Namen „la, si, ut, re, mi, fa, sol“ auf und nennt dieses System „*la manière Française*“.²
- Des weiteren merkt Corette am Schluss des Kapitels (Seite 13 der Methode) an, dass, nachdem die Stammtöneleiter verinnerlicht und gelernt worden ist, die restlichen Töne leicht erlernt werden können. Diese weiteren Schritte würden allerdings *vom Lehrer* bestimmt („*Au reste on peut apprendre tout a la fois les tons naturels et les demi-tons; Cela va a la volonté du Maître.*“)³ Diese Äusserung zeigt bereits zum zweiten Mal deutlich auf, dass es sich bei dieser Methode nicht um ein Lehrwerk für das autodidaktische Erlernen des Flötenspiels handeln kann.
- Es folgt die Griffabelle für Flöte. Diese ist auf das Oboenspiel nicht anwendbar, zumal auch eine separate Griffabelle für Oboe der Methode hinzugefügt worden ist.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 234.

² Ebd.

³ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 235.

Fünftes Kapitel:

- Erklärungen zu den Zungenstößen. Die Erklärungen beschränken sich auf die flötistischen Zungenstöße, und es wird kein Hinweis gegeben, dass diese auch auf der Oboe anzuwenden seien. Die Zungenstossvarianten mit den Silben „tu – ru“ werden als veraltet bezeichnet; die Virtuosen würden sich dieser Zungenstöße nicht mehr bedienen, sie seien absurd und würden den Schüler nur behindern. Die Zungenstöße werden als kurze Berührungen der Zunge mit den Lippen beschrieben.

Sechstes Kapitel:

- Erklärungen zu den Trillern. Bezeichnung des Trillers = „t“ (in alter französischer Musik = „+“). Der Triller soll immer von der oberen Nebennote und langsam begonnen und seine Geschwindigkeit sodann gesteigert werden. Die den Erklärungen folgenden Notenbeispiele weisen zudem einen langen Vorhalt auf.
- In Dur und Moll soll die Tonika immer mit dem Triller, der von der Tonikaterz ausgeht, erreicht werden.

Siebttes Kapitel:

- Kurze Erklärungen zur Ausführung des Trillers mit Nachschlag.

Es folgt die ausführliche Trillertabelle für die Traversflöte – diese Tabelle ist für die Anwendung auf der Oboe nicht brauchbar, da sich die Fingersätze von Traversflöte und Oboe zum Teil wesentlich unterscheiden.

Achtes Kapitel:

- Erklärungen zu Flattement-Fingersätzen – aus obgenannten Gründen auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

Neuntes Kapitel:

- Erklärungen zu Battement-Fingersätzen – aus obgenannten Gründen auf das Oboenspiel nicht anwendbar.

Zehntes Kapitel:

- Erklärungen zum „Port de voix“ und „Accent“. Das „Port de voix“ wird vor allem vor langen Notenwerten, die auf kurze folgen, angebracht. Der „Accent“ wird als kurzer Schleifer mit der oberen Nebennote erklärt.

„Port de voix“:¹

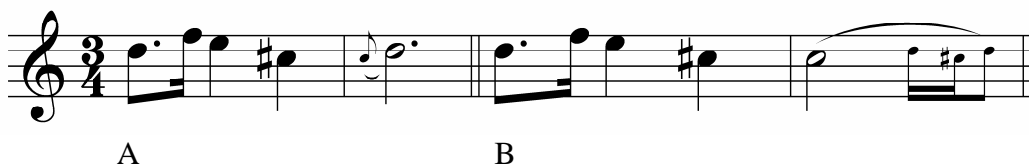


„Accent“:²



Elftes Kapitel:

- Erklärungen zum „Martellement“. Das „Martellement“ (zwei- bis dreifacher Mordent) soll vor allem auf Schlusstönen gemacht werden.
- Erklärungen zum „italienischen Martellement und Port de voix“. Das italienische „Port de voix“ soll auf dem Schlag und lang, mit der Hälfte des folgenden Notenwerts gespielt werden (A). Das italienische „Martellement“ besteht in der Verlängerung des Vorhaltes um zwei Drittel des eigentlichen Notenwerts und einem anschließenden Mordent des Schlusstons mit dem Vorhaltton (B).³



- Verzierungen sollten allgemein immer langsam geübt werden. Zudem sollte man aufpassen, dass man der Verzierung genügend Zeit lässt, die Finger nicht verkrampft und die Verzierung locker und frei anbringt ohne den Luftstrom zu forcieren oder das Taktmass zu vernachlässigen.

Es folgt die erste Abteilung der Übungsbeispiele (siehe g))

¹ Transkribiertes Originalnotenbeispiel aus: Lescat: Méthodes et Traités Flûte Traversière I S. 256.

² Transkribiertes Originalnotenbeispiel aus: Lescat: Méthodes et Traités Flûte Traversière I S. 256.

³ Transkribiertes Originalnotenbeispiel aus: Lescat: Méthodes et Traités Flûte Traversière I S. 257.

Zwölftes Kapitel:

- Erklärungen zum Erkennen der Dur- und Molltonarten. Die Bestimmung erfolgt über die Tonika und die grosse, bzw. kleine Tonikaterz. Es folgen Notenbeispiele zu allen zwölf Dur- und Molltonarten, die jeweils die Tonika und die Tonikaterz abbilden.

Dreizehntes Kapitel:

- Erklärungen zur Kunst des Präludierens („*De l'Art de Préluder*“). Das Prélude dient als Einspielübung, bevor man ein Stück spielt. Dabei kann das Prélude bereits einige Takte des nachfolgenden Stücks beinhalten. Es ist auch erlaubt, die ursprüngliche Tonart zu verlassen. Dies geschieht unter gezielter Einfügung fremder Leittöne. Die nachfolgenden 15 Préludes dienen als Beispiele.
- Nach einer kurzen Erläuterung der Intervalle in einem Notenbeispiel folgen 18 Préludes (bei der obigen Ansage von 15 Préludes handelt es sich offenbar um einen Druckfehler), die sich vor allem durch den Einsatz unterschiedlicher Geschwindigkeiten, rhythmischer Muster und Intervallfolgen auszeichnen. Skalen wechseln sich mit Terz- und Quartfortschreitungen, Triolenketten, Sechzehntelskalen und weiten Sprüngen bis zu Oktavsprüngen in Viertelwerten und halben Notenwerten ab. Die Préludes entfalten hier einen deutlichen Etüden-Charakter und sind weit weniger kunstvoll ausgearbeitet als die vergleichbaren Préludes von Freillon-Poncein oder Hotteterre. In diesen Préludes wird der ganze Ambitus der Flöte ausgenutzt (d' bis g''); auf der Oboe sind die Préludes nur teilweise spielbar, und sie sind mit Sicherheit nicht für die Oboe konzipiert worden.
- Anschliessend an die Beispielsammlung der Préludes ist eine kurze Bemerkung angefügt, dass in Motetten, Kantaten oder Opern bisweilen zwei Stimmen miteinander in einem System notiert werden. Dies wird mit einem Notenbeispiel verdeutlicht.

Vierzehntes Kapitel:

- Erklärungen zur Transposition. Die Transposition geschieht durch Verschieben des C-Schlüssels. Es wird allerdings erwähnt, dass es auf der Flöte möglich ist, mit austauschbaren Kopfstücken ein Viertelton, ein Halbton und ein Dreiviertelton höher oder tiefer zu spielen. Die Transpositionen würden sich meistens auf solche Abstände oder einen Ganzton beschränken; Transpositionen um eine Terz oder Quarte tiefer oder höher kämen fast nie vor.

Fünfzehntes Kapitel:

- Erklärungen zum „Vortäuschen“ von Akkorden auf der Flöte. Da auf der Flöte das Spielen von Akkorden unmöglich sei, müsse man sich hier mit anderen Mitteln behelfen. Dies soll mit arpeggierten Akkorden oder Akkordbrechungen geschehen; andererseits könne man auch einzelne (Bass-) Töne gezielt ausspielen. Dies komme oft in Violinsonaten vor, und hier müsse man als Flötist oft die entsprechenden Basstöne um eine Oktave transponieren. Es folgen drei Notenbeispiele aus Sonaten von A. Corelli.

Es folgt die Griffabelle für Oboe (siehe e)).

Es folgt die zweite Abteilung der musikalischen Übungsbeispiele (siehe g)).

22 Il faut remarquer que le doigt qui prépare la Cadence se pose sur le trou avant que de souffler.

Cadence. Expression.

Ainsi on commence toujours la Cadence par la note audessus A. et on la finira par celle qui est notée B. qui est la même note C. sur laquelle est marquée un t, qui est le signe de la Cadence le plus usité présentement dans la Musique.

Article II°

La Cadence se prépare par un ton, ou un demi-ton au dessus de la note, selon le mode de la piece.

En mode majeur, comme en SOL Tierce majeure la Cadence que l'on fera sur la seconde note du ton qui est le la, sera toujours battue avec le Si naturel, et ce Si A. est la Tierce majeure du SOL:

La Tierce majeure est composée de deux tons F. G.

En mode mineur, comme en SOL Tierce mineure, la Cadence que l'on fera sur la seconde note du ton qui est le la, sera toujours battue avec le Si B. mol. E. et ce Si B. mol. est la tierce mineure du SOL.

La Tierce mineure est composée d'un ton et demi H. I.

Il est tres necessaire de sçavoir si l'on joue en Mode majeur ou Mineur pour bien preparer les Cadences sur

Abb. 16: Erläuterungen zum Triller in „Corette 1773“ (Ausschnitt)¹

¹ Lescat: Méthodes et Traités Flûte Traversière I S. 243 und 244.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Bei der Methode von Corette handelt es sich um eine Methode ausschliesslich für Traversflöte. Eine Anwendung der Erläuterungen für Traversflöte auf das Oboenspiel, wie es beispielsweise in Hotteterres „*Principes de la flûte traversière*“ (Hotteterre 1707) möglich war, ist hier nur sehr bedingt möglich. Die beiden Griffstabellen für Oboe und Klarinette sind lediglich als Zusatz dieser dritten Ausgabe von Corettes Flötenmethode hinzugefügt worden.

d) Besonderheiten

Corettes Methode wurden nur Griffstabellen für Oboe und Klarinette hinzugefügt – Trillertabellen für diese Instrumente sind keine vorhanden. Diese Tatsache bestärkt die Vermutung, dass keine konkreten didaktischen Absichten bei der Hinzufügung dieser Tabellen zur Flötenmethode ausschlaggebend waren. Diesbezügliche Begründungen lassen sich nur in der Sammlung der musikalischen Übungsbeispiele finden: Auf den Seiten 56 und 57 der Methode¹ ist der Übertitel „*Duo pour la Flûte, Haut-boys et Clarinette*“ abgedruckt worden. Ob sich dieser Übertitel auf alle Stücke dieser zwei und der folgenden Seiten bezieht, kann nicht schlüssig nachgewiesen werden. Es handelt sich aber offenbar um Duos für Flöte und Oboe, Flöte und Klarinette oder Oboe und Klarinette, wobei die jeweilige Stimme für Klarinette – je nach verwendetem Instrument – nachträglich noch transponiert werden müsste. Besonders hervorzuheben sind die Erwähnungen Corettes zu stilistischen Unterschieden französischer, italienischer, englischer oder deutscher Natur und den entsprechend unterschiedlichen praktischen Ausführungsweisen. Dabei scheint Corette diese Unterschiede nicht zu werten, sondern vielmehr gleichberechtigt nebeneinander zu stellen.

e) Griff- und Trillertabelle

Die dieser Ausgabe hinzugefügten Griffstabellen für Oboe und Klarinette sind unterschiedlich aufgebaut. Während die Griffstabelle für Oboe² ein Instrument abbildet und die Fingersätze mit entsprechenden leeren oder schwarz ausgefüllten Kreisen für offene und gedeckte Löcher vermittelt, wird in der Griffstabelle für Klarinette³ kein Instrument abgebildet und lediglich die Zahl der Grifflöcher mit 1 bis 12 durchnummeriert. Die beiden Griffstabellen sind an

¹ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 278f.

² Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 273.

³ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I S. 277.

verschiedenen Orten in der Methode platziert worden: Die Griffabelle für Oboe folgt nach den schriftlichen Anweisungen des fünfzehnten Kapitels (vor den musikalischen Übungsbeispielen), und die Griffabelle für Klarinette ist inmitten der angefügten musikalischen Beispielsammlung platziert. Für beide Instrumente ist nur je eine Griffabelle abgebildet; Trillertabellen und weitere Anweisungen sind keine vorhanden.

Die Griffabelle für Oboe weist einen Ambitus von c' bis e''' auf. Mit diesem vergrößerten Ambitus bis E''' unterscheidet sie sich wesentlich von den Tabellen der Methoden bis 1755. Diese Unterschiede sind darauf zurück zu führen, dass es sich beim Instrument in der Griffabelle Corettes um einen weiterentwickelten Oboentyp mit engerer Bohrung und kleineren Grifföffnungen handelt.¹ Die abgebildete Oboe ist etwas „schlacksig“ gezeichnet, was die Identifizierung des Instrumententyps erschwert. Bruce Haynes vermutet aufgrund bestimmter Merkmale der Bauweise eine Oboe des Typs B.² Obwohl die abgebildete Oboe vom Autor nicht eindeutig als Oboe des Typs B identifiziert werden konnte, schliesst sich diese Untersuchung der Vermutung von Haynes an, da sich die Abbildung wiederum von späteren Oboen des Typs C oder D wesentlich unterscheidet.

Die Griffabelle ist in zwei Zeilen organisiert. Die erste Zeile bildet die Töne c' bis e''' inklusive der chromatischen Töne mit Kreuzvorzeichen (dis, fis, gis, ais, cis in allen Oktaven, exklusive cis') in aufsteigender Folge, und die zweite Zeile die Töne es''' bis c' inklusive der chromatischen Töne mit b-Vorzeichen (es, des, b, as, ges, in allen Oktaven exklusive des') in absteigender Folge ab. Enharmonische Verwechslungen finden nur zum Teil statt.³

f) Pädagogik / Didaktik

Die Flötenmethode Corettes ist klar nach didaktischen Gesichtspunkten aufgebaut. Zahlreiche Erklärungen werden durch Notenbeispiele illustriert, und die Griff- und Trillertabellen sind gleich nach den entsprechenden Erläuterungen in der Methode positioniert. Dies erleichtert das Verständnis um ein Vielfaches und ist benutzerfreundlich. Auch die, wenn auch wenigen, angefügten Übungsstücke („*Leçons*“) beruhen aufgrund der Abbildung der jeweiligen Fingersätze unter dem Notensystem auf didaktischen Zielen. Es geht bei diesen ersten Übungen vor allem darum, die Fingersätze zu festigen (siehe dazu g)).

Corette verkauft seine Methode im Vorwort zwar als Lehrwerk für Autodidakten, relativiert diese Aussage in der Methode selber aber an verschiedenen Stellen, wo deutlich ein Lehrer

¹ Vgl. die entsprechenden Erläuterungen in den Kapiteln 1.3 und 1.4.

² Haynes: *Fingering Charts* S. 76.

³ Siehe Kapitel 5.1.2.

(„Maitre“) angesprochen und für das weitere didaktische Vorgehen verantwortlich gemacht wird.¹ Es handelt sich bei dieser Methode also viel eher um ein Lehrmittel, das den persönlichen Unterricht unterstützt und ergänzt. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Methode Corettes durchaus praktisch anwendbar.

Es lässt sich ein konkretes didaktisches Konzept in Corettes Methode ablesen. Die Methode ist in zwei Teile aufgeteilt, wobei sich der erste Teil der Musiktheorie und der zweite Teil dem praktischen Flötenspiel widmet. Der erste Teil ist kurz gehalten und beschränkt sich auf die notwendigsten Erläuterungen. So werden beispielsweise Noten- und Pausenwerte oder Synkopen und Triolen, bzw. Sextolen grafisch übersichtlich und verständlich dargestellt. Der zweite praktische Teil ist traditionell organisiert und baut das Flötenspiel Schritt für Schritt auf (in der Abfolge: Grundlagen, Fingersätze, Griffabelle, Zungenstösse, Triller, Trillertabelle, Verzierungen, praktische Übungen, hausmusikalische Literatur).

Wie bereits mehrfach erwähnt, gibt Corettes Methode aber keinerlei Aufschluss über didaktische Überlegungen zum Oboenspiel. Sämtliche Anweisungen und Erklärungen beziehen sich auf das Flötenspiel.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Erste Abteilung („Leçons“):

Bei den ersten Übungsbeispielen handelt es sich um didaktisch durchdachte Stücke. Zwei Vaudevilles und ein Menuett von G.F. Händel sind unter dem System Ton für Ton mit den entsprechenden Fingersätzen versehen. Dabei werden alle Finger- und Trillerfingersätze angegeben. Diese drei einstimmigen Stücke ohne Bass sind sehr einfach, stehen in den Taktarten C , 2 und 3/4 und in den Tonarten C- und G-Dur.

Die weiteren Stücke dieser ersten Abteilung sind mit einer Ausnahme alle zweistimmig und für zwei Diskantinstrumente (zwei Flöten) gesetzt. Das einzige einstimmige Stück ist ein kurzes Lied „*Reveillez-vous belle endormie*“. Anschliessend folgen ein italienisches Menuett, zwei Rondeaux, eine Gavotte aus „Dardanus“ (damit ist die Tragédie lyrique „Dardanus“ (1739) von Jean Philippe Rameau gemeint), eine Sarabande, zwei Fanfaren (eine davon von Jean François Dandrieu (1682 – 1738)), ein Menuet aus „Dardanus“ und eine „Brunette“². Die verwendeten Taktmasse sind 3/4, 2, 3 und 6/4; die verwendeten Tonarten sind G-, B- und D-

¹ Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités Flûte traversière* S. 219 und 235.

² Im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich sehr beliebte kurze und einfache Lieder, deren Texte meist von Schäferidyllen oder Liebe handeln. Diese Lieder fanden sogar Einzug in die Oper durch Jean-Baptiste Lully oder Jean Philippe Rameau.

Dur, sowie e-Moll. Die Vorzeichensetzung reicht also nicht über ein *b* und zwei # hinaus. Aus oboistischer Sicht bewegen sich die Stücke in der Mittel- und Oberlage und beinhalten zum Teil schwierige Wendungen und Triller. Die Stücke sind eindeutig flötistisch gedacht und für Anfänger auf der Oboe nicht geeignet.

Zweite Abteilung:

Alle Stücke der zweiten Abteilung sind zweistimmig. Ein Teil dieser Duos wurde auf zwei übereinander liegenden Systemen notiert, bei einem weiteren Teil der Sammlung wurden die zwei Stimmen („1.^{er} und 2.^e Dessus“) auf gegenüberliegenden Seiten abgedruckt, was das Spielen dieser Duos erleichtert.

Die Sammlung beinhaltet folgende Stücke:

- „La chasse de Mr. de la Garde“; in D-Dur, Taktmass 6/8.
- „Menuet“; in D-Dur, Taktmass 3.
- „Marche des Mousquetaires gris“ für Oboe und Fagott; in D-Dur, Taktmass C.
- „Marche des Mousquetaires noir“ für Diskantstimme und Fagott/Violoncello; in D-Dur, Taktmass C.
- Übertitel „*Duo pour la Flûte, Haut-bois et Clarinette*“: „Marche du Huron“; in C-Dur, Taktmass C .
- „2.^e Marche des Suisses“; in A-Dur, Taktmass C .
- „Marche des 2. Avides“; in D-Dur, Taktmass 2/4.
- „Marche du Deserteur“; in D-Dur, Taktmass C .
- Übertitel: „*Si des Galans de la ville*“: „Rondeau“; in e-Moll, Taktmass 2.
- „Le Briquet“; in E-Dur, Taktmass C .
- „Non Colette n’est point Trompeuse“; in C-Dur, Taktmass 6/8.
- „La Furstemberg“; in g-Moll, Taktmass C .
- „On dit qu’a quinze ans“; in C-Dur, ohne Taktmass (sehr kurz: 7 Takte).
- „Menuet d’exaudet“; in G-Dur, Taktmass 3/4.
- „Rondeau: Quand on sçait aimer et plaire“; in G-Dur, Taktmass C .
- Übertitel: „*Ah que l’amour est chose Jolie*“: „Ariette, Andante“; in F-Dur, Taktmass C .
- „2.^e Marche des Gardes Françaises“; in F-Dur, Taktmass C .
- „Marche des Gardes Françaises“; in D-Dur, Taktmass C .
- „Marche des Gardes Suisses“; in D-Dur, Taktmass C.

- „L’avez vous vû mon bien aimé“; in a-Moll, Taktmass 6/8.
- „Ariette Tous les Hommes sont bons“; in g-Moll, Taktmass 2.
- „Ariette comme l’amour soyons enfans“; in C-Dur, Taktmass 2.

Bei den Stücken der zweiten Abteilung handelt es sich offensichtlich um eine gesellige hausmusikalische Sammlung mit Liebesliedern und wirkungsvollen Märschen. Die Stücke sind zu einem grossen Teil für Flöte konzipiert, was sich in der häufigen Verwendung der Tonart D-Dur und mittleren und hohen Lagen zeigt. Obwohl einige Stücke für die Oboe hoch gesetzt sind, sind alle Stücke mit der Oboe spielbar.

Die Stücke bewegen sich aus flötistischer Sicht alle in einem mittleren Schwierigkeitsgrad; aus oboistischer Sicht sind einige Stücke schwieriger einzuschätzen und somit nur für fortgeschrittene Oboisten geeignet. Die didaktischen Absichten, die in der ersten Abteilung klar ersichtlich waren, sind in der zweiten Abteilung nicht weiterverfolgt worden. Die zweite Abteilung enthält Hausmusik, wie sie in den englischen Methoden des Zeitraums 1688 bis 1755 beobachtet werden konnte.

h) Anmerkungen

Corettes Methode kann nicht als Sammelmethode für Flöte, Oboe und Klarinette bezeichnet werden. Ausser den Griff tabellen für Oboe und Klarinette vermittelt sie keine brauchbaren Anweisungen zum praktischen Spiel auf diesen beiden Instrumenten. Ein Vergleich mit der Methode Jacques Hotteterres ist überflüssig, da diese Methode anders organisiert ist und Querbezüge zum Oboen- und Blockflötenspiel in der eigentlichen Methode für Flöte zulässt und unterstützt. Bei Corette sind solche Bemühungen nicht festzustellen. Die Methode ist in ihrer Substanz und Funktion als Lehrmittel zwar sehr interessant und aufschlussreich; in dieser Untersuchung zu den Methoden für Oboe kann sie aber aufgrund ihrer Bestimmung allein für die Flöte vor allem als Vergleichspunkt für die anderen Oboenmethoden des gleichen Zeitraums dienen.

5.1.2 Griffabelle Corette 1773

Ton	c'	d'	dis'	es'	e'	f'	fis'	fis'	fis'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○	●○	●●
5	●	●	●	●	●	○	●	○	○
6	●	●	●	●	○	●	●	○	○
C-/Es-Klappe	C		Es	Es		Es			Es
Bemerkungen							à l'italienne	à la française	

Ton	ges'	g'	gis'	gis'	as'	a'	ais'	b'	h'	h'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	○	●
2	●	●	●	●	●	●	○	○	●	○
3	●●	●●	○	○	○	○	●●	●●	●●	○
4	○	○	●●	○	●●	○	○	○	○	○
5	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe										
Bemerkungen									In Aufwärtsbewegung	In Abwärtsbewegung

Ton	c''	cis''	des''	d''	dis''	es''	e''	e''	f''	fis''
1	○	○	○	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	○	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	○	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○
5	○	●	●	●	●	●	●	○	○	●
6	○	●	●	●	●	●	○	○	●	●
C-/Es-Klappe		C	C		Es	Es				
Bemerkungen							In Aufwärtsbewegung	In Abwärtsbewegung ¹		à l'italienne

Ton	fis''	fis''	ges''	g''	gis''	gis''	as''	a''	ais''	b''
1	●	●	●	●	●	○	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	○	●	●	○	○
3	●●	●●	●●	●●	○	○	●●	○	●●	●●
4	●○	●●	○	○	●●	○	○	○	○	○
5	○	○	●	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	●	○	○	○	●	○	○	○
C-/Es-Klappe			Es				C			
Bemerkungen		à la française								

¹ unwahrscheinlicher Fingersatz, eventuell ein Druckfehler.

Ton	h''	c'''	cis'''	des'''	d'''	d'''	dis'''	es'''	e'''
1	●	○	○	○	○	○	●	●	●
2	○	●	●	●	●	●	●	●	●
3	○○	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○○
4	○○	○○	●●	○○	○○	●●	○○	○○	○○
5	○	○	●	○	○	●	●	●	●
6	○	○	●	●	●	●	●	●	●
C-/Es-Klappe			C	C	C	C	Es	Es	Es
					In Aufwärts- bewegung ¹	In Abwärts- bewegung			

Corette gibt für die Deckung der Grifflöcher 3 und 4 jeweils nur die Halbdeckung dieser Löcher an und erwähnt keine Doppellöcher. Auch bei der in der Griff-tabelle abgebildeten Oboe sind keine Doppellöcher auf den Griff-löchern 3 und 4 erkennbar. Es ist durchaus möglich, dass diese Oboe nicht über Doppellöcher auf den besagten Griff-löchern verfügte. Es ist allerdings anzunehmen, dass Corette nur die Halbdeckung der Löcher angegeben hat, um allen Oboentypen (mit oder ohne Doppellöchern) entsprechen zu können.

Die Griff-tabelle von Corette unterscheidet sich in wesentlichen Punkten von den vorhergehenden des untersuchten Zeitraums bis 1755. So verwendet Corette in Abhängigkeit von der Aufwärts- oder Abwärtsbewegung der Melodie zum Teil unterschiedliche Fingersätze (z.B. bei h') und unterscheidet bei den Tönen fis' und fis'' systematisch die italienische und die französische „Art“, diesen Ton zu intonieren. Louis-Joseph Francoeur le Neveu äussert sich in seinem monumentalen Werk *„Diapason général de tous les instruments à vent“*² detailliert über die auf der Oboe problematischen Töne, Triller und Tonverbindungen. So bemerkt er zu h', dass dieser Ton immer zu tief sei.³ Somit macht der zusätzliche und auch auf der Oboe des Autors höher klingende Fingersatz Corettes für h' in der Aufwärtsbewegung Sinn. Zu Fis bemerkt Francoeur, dass auch dieser Ton immer zu tief sei.⁴ Auch diese Äusserung lässt sich mit hier vom Autor gemachten Beobachtungen in Übereinstimmung bringen; das „italienische“ fis klingt auf der Oboe des Autors ebenfalls viel höher als das „französische“.⁵ Bruce Haynes erklärt sich das sehr tiefe französische fis mit den allgemeinen

¹ Ein sehr erstaunlicher Fingersatz, da dieses d''' „in der Aufwärtsbewegung“ dem gegriffenen des''' entspricht. Zudem entspricht das d''' „in der Abwärtsbewegung“ dem gegriffenen cis''', was ebenfalls erstaunlich ist und die notwendige ansatztechnische Flexibilität in hohen Lagen aufzeigt.

² Erschienen in Paris ca. 1772. Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 91ff. Hierbei handelt es sich nicht um eine Methode, sondern um lexikalische Ausführungen zu den verschiedenen Blasinstrumenten, die an angehende Komponisten gerichtet sind.

³ Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 94.

⁴ Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 94.

⁵ Bruce Haynes bringt die Erwähnung des „italienischen“ Fis mit italienischen Oboisten in Zusammenhang, die um 1770 in Paris tätig waren und Oboen des Typs D1 und D2 spielten. Diese Vermutung wird allerdings ohne fundierte Begründung geäussert. Vgl. Haynes: *Eloquent Oboe* S. 206.

praktischen Tendenzen des 18. Jahrhunderts, Leittöne und hochalterierte Töne generell tief zu spielen. Diese Erklärung kann wohl mit den tiefen fis' und fis'', nicht aber mit dem sehr hohen h' in der Aufwärtsbewegung in Einklang gebracht werden (dessen klanglich sehr hohe Eigenschaften im Gegenzug von Haynes verschwiegen und nicht weiter erläutert werden).¹

Die Oboe der Griffabelle Corettes hat nicht mehr viel mit den Oboen Freillon-Ponceins oder Hotteterres gemeinsam. Die Fingersätze sind deshalb nicht mit denjenigen der früheren französischen Methoden zu vergleichen. Corette verwendet keine Stützfingertechnik mehr und gibt für gewisse Töne „lange Fingersätze“ an. „Lange Fingersätze“ erreichen durch die Deckung mehrerer Grifflöcher bei hohen Tönen eine bessere Stabilität und wurden ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend angewendet. In der Griffabelle von Corette sind lange Fingersätze beispielsweise bei dis''', es''', e''' oder as'' erkennbar. Bei den Tönen der dritten Oktave handelt es sich allerdings um herkömmliche Obertonfingersätze, da die Töne der dritten Oktave sonst nicht spielbar sind. Die langen Fingersätze wurden hier also noch nicht konsequent auf alle Töne der zweiten Oktave angewendet, was sich im späteren Verlauf des 18. Jahrhunderts aber noch ändern wird.

¹ Haynes: Fingering Charts S. 70.

5.1.3 Schlussfolgerungen

Die Veröffentlichung der Griffstabellen für Oboe und Klarinette in der hier untersuchten dritten Ausgabe der Flötenmethode Corettes begründet sich mit der Neuartigkeit der Klarinette einerseits und den bautechnischen („klassischen“) Neuerungen der Oboe andererseits.¹ Die Griffstabellen müssen allerdings als unvollständig bezeichnet werden, da Trillertabellen fehlen.

Unter Berücksichtigung des letzten französischen Nachdrucks von Hotteterres „*Principes de la flûte traversière*“ von 1741 (bei Christophe Ballard) kann aufgrund der heute noch existenten Oboenmethoden festgestellt werden, dass in Frankreich seit 1741 bis 1792 offenbar nur wenig Bedarf an nachhaltigen Methoden für Oboe bestand. Aufgrund der im Kapitel 4.1.6 gemachten Feststellungen bezüglich der instrumentalten Oboenentwicklungen in ganz Europa bis 1715 müssen die oben erwähnten Nachdrucke von Hotteterres Methode allerdings relativiert werden.² Die leider verschollenen Methoden Valentin Roesers („*Gamme pour le hautbois avec 12 duos*“, Paris 1773/1785) und Abrahams („*Méthode pour le hautbois*“, Paris 1780) könnten diese Untersuchung wohl gehaltvoll ergänzen. Beide verschollenen Methoden sind in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts veröffentlicht worden, was sicherlich mit den neuen Instrumententypen zusammenhängt, die in dieser Zeit populär wurden. So ist auch zu vermuten, dass zumindest in der Methode Roesers, wie der Titel sagt, die Veröffentlichung einer an die neuen Instrumente angepasste Griffstabelle im Vordergrund stand. Weitere Rückschlüsse lassen diese Methoden allerdings nicht zu.

Die Tatsache, dass ausser den zwei verschollenen Methoden zwischen 1741 und 1792 keine weiteren Methoden für Oboe veröffentlicht wurden, bestärkt die Aussage, dass in der französischen Unterrichtstradition für Oboe wahrscheinlich keine Schulen verwendet wurden und das Oboenspiel auch nicht von Amateuren im Selbststudium erlernt worden ist. Der Vergleich mit den im gleichen Zeitraum (ab 1715 bis 1795) in Frankreich veröffentlichten 15 Methoden für Traversflöte (aber nur 2 Methoden für Blockflöte!) zeigt die instrumentalen gesellschaftlichen Vorlieben zu Gunsten der Traversflöte deutlich auf.³ Mit dem Erscheinen einer ersten Methode für Klarinette 1760 muss auch dieses neuartige Holzblasinstrument in die Betrachtungen mit einfließen. Bezüglich der Methoden für Klarinette unterscheidet sich die Situation im Vergleich mit den Flötenmethoden allerdings nicht wesentlich von der oben

¹ Vgl. Kapitel 1.3 und 1.4.

² Vgl. Kapitel 4.1.6.

³ Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités* S. 186f. Mit lediglich zwei weiteren im Druck erschienenen Methoden für Blockflöte ist die oben gemachte Aussage bestätigt, vgl. dazu Lescat: *Méthodes et Traités* S. 185. Zur gesellschaftlichen Stellung der Traversflöte siehe auch: Bowers: *The French Flute School*.

geschilderten: Lediglich fünf sehr kurze und knappe Methoden für Klarinette sind bis 1785 nachweisbar: Valentin Roeser (ca. 1760): „*Principes de clarinette*“; Valentin Roeser (1764): „*Essai d’instruction à l’usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor*“¹; Anonym (ca. 1765): „*Gamme de la clarinette avec duos de deux clarinettes*“²; Anonym (1775): „*Principes de clarinette avec la tablature des meilleurs mtres. pour cet instrument et plusieurs duos pour cet instrument*“³, und Abraham (ca. 1780): „*Principes de clarinette*“.⁴ Diese Methoden sind nicht mit den umfangreichen Methoden für Flöte vergleichbar. Die äusserst knappen Methoden für Klarinette bestehen in den meisten Fällen lediglich aus einer Griffabelle mit marginalen Anweisungen und einigen Stücken.

Die grosse Menge an Flötenmethoden im Vergleich zur bescheidenen Menge an Methoden für Blockflöte, Klarinette und Oboe ist mitunter ein Hinweis darauf, wie sich holzbläserische methodische Prinzipien während des 18. Jahrhunderts in Frankreich offenbar vor allem auf flötistischem Gebiet entwickelten.⁵ So scheint sich die „Methodentradition“ für Holzbläser des beginnenden 18. Jahrhunderts unter zunehmender Vernachlässigung der Oboe und Blockflöte mehr und mehr zu einer „Methodentradition“ für Flöte gewandelt zu haben. Die Veröffentlichungen für Oboe und Klarinette beschränken sich auf Griffstabellen, die einerseits aufgrund neuerer Instrumenttypen (Oboe) und andererseits wegen der Neuartigkeit von Instrumenten (Klarinette) veröffentlicht wurden.

¹ Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités Clarinette* S. 5 – 11 und 13 – 18.

² Verschollen, vgl. Lescat: *Méthodes et Traités* S. 184.

³ Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités* S. 185.

⁴ Vgl. Lescat: *Méthodes et Traités Clarinette* S. 43 – 45.

⁵ Vgl. hierzu beispielhaft die aufschlussreichen Methoden für Flöte von Charles de Lusse (in: Lescat: *Méthodes et Traités Flûte Traversière* I S. 155ff), Antoine Mahault (in: Lescat: *Méthodes et Traités Flûte Traversière* I S. 119ff) und François Devienne (in: Lescat: *Méthodes et Traités Flûte Traversière* II S. 65ff).

5.2 Englische Methoden

5.2.1 Compleat Tutor 1770

Die englische Methode „*The Compleat Tutor FOR THE HAUTOBOY Containing the easiest & most improv'd Rules for Learners to play To which is added A favourite collection of Airs, Marches, Minuets, Duets, &c. Also the favourite Rondeau performed at Vauxhall by Mr FISCHER*“ (London ca. 1770) stammt von einem anonymen Autor. Die Methode wurde Opfer zahlreicher Plagiate und nachgedruckt¹. Ein Teilplagiat ist in der nachfolgenden Methode „*Complete Instructions 1772*“ (siehe Kapitel 5.2.2) festzustellen². Weitere Plagiate der gesamten Methode von 1770 sind in zwei Drucken mit dem gleichen Titel „*New and Complete Instructions FOR THE OBOE or HOBOY Containing the easiest & most improv'd Rules for Learners to Play, to which is added A select collection of Airs, Marches, Minuets, Duets, &c. also the favorite Rondeau perform'd at Vauxhall, by, MR. FISCHER*“ (T. Cahusac, London, ca. 1790 und Preston, London ca. 1780/90) auffindbar.³ Der Text und teilweise auch die Sammlung der musikalischen Übungsstücke der ursprünglichen und hier untersuchten Methode „*Compleat Tutor 1770*“ scheinen also begehrt gewesen zu sein.

Die Methode und ihre Nachdrucke bzw. Plagiate werben gezielt mit einem Rondeau, das von „Mr. Fischer“ in Vauxhall gespielt worden sei. Mit „Mr. Fischer“ ist Johann Christian Fischer (1733-1800) gemeint – ein deutscher Schüler Alessandro Besozzis und späterer Oboenvirtuose, der sich nach Dienstjahren am Dresdner Hof (1760-64), verschiedenen Reisen nach Italien, Frankreich und Mannheim und Diensten bei Friedrich dem Grossen (1767) ab 1768 in London niederliess.⁴ Das erwähnte „Rondeau“, welches Fischer in Vauxhall gespielt hatte, wurde in England danach sehr populär und in zahlreichen weiteren Drucken veröffentlicht. Das Rondeau entspricht dem dritten Satz von Fischers Concerto Nr. 1 in C-Dur für Oboe und Orchester.⁵ Fischer spielte dieses Konzert in einem seiner ersten Konzertauftritte in London, und sowohl er als Oboist als auch sein Rondeau wurden über Nacht bekannt und beliebt.

¹ Nachdruck von Thompson London (ca. 1790; Zählung nach Warner: W167)

² Vgl. Evans: *Instructional Materials* S. 61. Zählung nach Warner: „*Compleat Tutor 1770*“ = W119, „*Complete Instructions 1772*“ = W142.

³ Vgl. Evans: *Instructional Materials* S. 63f. Zählung nach Warner: Cahusac 1790 = W169, Preston 1780/90 = W141; Warner datiert den Druck von Preston auf ca. 1780 (siehe: Warner: *Bibliography* S. 35), Evans auf ca. 1790. Aufgrund der Untersuchungen Warners bzgl. der „Imprints“ der jeweiligen Drucke ist die Datierung Warners als die wahrscheinlichere anzusehen. Vgl. zu allen Nachdrucken und Plagiaten Kapitel 5.2.4.

⁴ MGG: Fischer.

⁵ Moderne Ausgabe: J. C. Fischer: *Concerto in C major*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Monteux 1993.

a) Eigener Anspruch der Methode

Da kein Vorwort zur Methode existiert, muss hier auf die Andeutungen des Titelblatts Bezug genommen werden. Wie schon mehrfach angetroffen, wird auch hier die Formulierung „*containing the easiest & most improv'd Rules for Learners*“ benutzt, um die Methode als bestes Lehrwerk für Schüler zu verkaufen. Es wird allerdings nirgends ausgesagt, ob es sich bei dieser Methode um ein Lehrwerk für Unterrichtszwecke oder sogar ein Lehrwerk für Autodidakten handelt. Vor Beginn der Erläuterungen ist ein weiterer Übertitel („*New Instructions for the Hautboy*“) eingefügt worden, der offenbar die Neuartigkeit dieser Methode zusätzlich hervorheben soll.

b) Inhaltzusammenfassung

Generelle Erläuterungen:

- Erklärungen zur Haltung (die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte unten), zur Fingersetzung und zum Aufbau der anschliessenden Griffabelle.
- Es folgt die Griffabelle (siehe *e*)).
- Kurze Erklärungen zu den Vorzeichen *b*, # und dem Auflösungszeichen.
- Es folgt eine Übung („*Octaves or Eights*“):



Der Schüler soll diese Übung ausführen, um zu lernen, „rein“ zu spielen. Es wird angemerkt, dass zum Beispiel das d' immer zu tief sei und man es immer korrigieren müsse. So verhalte es sich auch mit anderen Tönen, weshalb die Übung sehr geeignet sei, die Luftführung und das Ohr zu schulen. Es wird zudem angefügt, dass das „mittlere A“ (= a') im Konzert zum Stimmen sehr weich angeblasen werden soll, weil es sonst zu hoch sei und dementsprechend alle „tiefen“ Töne viel zu tief sein würden.

Erläuterungen zur Oboe und zum Rohr („Observations on the Hautboy and Reed“):

- Es wird vorausgesetzt, dass sowohl die Oboe als auch das Rohr *gekauft* worden sind („When you have procured a good Hautboy and also a good Reed for on them greatly depends the ease of Playing, blowing in Tune, and the sweetness of Tone, [...]“).¹
- Bevor das Rohr angespielt wird, soll es befeuchtet werden. Als Test soll ohne jeglichen Lippendruck durch das Rohr (ohne Oboe) geblasen werden; wenn das Rohr „frei kräht“ („crows free“), ist es ein gutes Rohr und zum Spielen bereit. Das Rohr soll anschliessend in die Oboe gesteckt werden, allerdings nicht zu tief, da es ansonsten schwierig anzublasen wäre und nicht mehr stimmen würde. Um zu verhindern, dass das Rohr zu weit in die Oboe hinein gelangt, kann mit einem Faden, der um das untere Ende des Rohrs gebunden wird, ein zusätzlicher Widerstand erzeugt werden.²
- Die Äusserungen zum Ansatz sind wie gewohnt sehr knapp, beinhalten jedoch interessante Anhaltspunkte. Im Folgenden ist deshalb der originale englische Wortlaut wiedergegeben:

„[...] apply the Reed fixed in the Instrument to your Mouth , and as you put he Reed within your Lips you should force in with it the under part of your top Lip, by which method you will have more power over the Reed, for the Lip is apt to tire, which disables you from blowing in Tune. Observe also that the low and high Notes are governed by the action of the Lip. The low Notes require little or no pressure on the Reed, but when you ascend from middle D [= d’] as you’ll observe in the Scale by this mark * you must encrease your pressure gradually: Practice will better inform you than the ablest Pen can describe.“³

Die Ansatztechnik beruht gemäss diesen, im Vergleich zu früheren englischen Methoden etwas ausführlicheren Erklärungen also auf dem Einsatz von Lippendruck. Der Lippendruck wird gezielt dafür verwendet, die Tonhöhe zu kontrollieren, indem der Lufteingang des Rohres durch den Druck verkleinert wird, je höher man steigt. Erstaunlicherweise wird nur das Pressen des Rohres erwähnt und mit keinem Wort die Luftführung angesprochen. Diese ist jedoch auch bei einer Ansatztechnik, die auf dem Pressen des Rohrs beruht, von elementarer Bedeutung. Das Pressen des Rohrs mit den Lippen ermüdet diese sehr, weshalb heute sowohl auf modernen als auch historischen Instrumenten diese Technik sehr wenig Verwendung findet. Die Intonation wird meist alleine durch die Ansatz- und Zungentechnik sowie die Luftführung kontrolliert; in Ausnahmefällen und je nach Beschaffenheit des Rohres kann ein kurzfristiges Pressen des

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 200.

² Sowohl der empfohlene „Rohrtest“ als auch das Umwickeln der Hülse mit Faden zur Stabilisierung des Rohrs in der Oboe werden heute nach wie vor so gemacht.

³ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 200.

Rohres notwendig und von Nutzen sein. Aufgrund der oben analysierten Äusserungen in dieser Methode kann aber schliesslich nicht mit Sicherheit auf eine standardisierte Ansatztechnik mit Pressen des Rohrs geschlossen werden. Um diese Technik als englischen Standard um 1770 bezeichnen zu können, muss zuerst die Bedeutung dieser Methode geklärt und ihre tatsächliche Verbreitung und *Verwendung* in professionellen Kreisen bestätigt sein.

Verzierungen und Triller („Of Graces and Shakes“):

- An dieser Stelle folgt die Trillertabelle ohne weitere Erklärungen (siehe e)).

Der Klang der Oboe („On the Tone of the Hautboy“):

- Der Ton auf der Oboe soll von der tiefsten bis zur höchsten Note klar und stabil sein; übermässiges Blasen und „Quiexen“ sollte, da beides für das Ohr unangenehm sei, vermieden werden. Die Grifflöcher der Oboe sollen immer gut durch die Finger geschlossen werden, denn wenn die Löcher nicht gut gedeckt sind, hat dies sehr unangenehme Auswirkungen auf den Klang.
- Um den Klang der Oboe weicher zu machen, kann ein wenig Baumwolle oder Wolle in den Schallbecher gestopft werden; dabei soll allerdings Acht darauf gegeben werden, dass das Stopfmateriale nicht über die beiden Resonanzlöcher im Schallbecher reicht. Diese Erfindung wurde (gemäss den Aussagen in der Methode) durch den berühmten Oboisten G.C. Fischer in England verbreitet.

Bei dieser Dämpftechnik handelt es sich in der Tat nicht um eine Erfindung Fischers. Die Technik war schon seit spätestens 1695 bekannt, und es ist unwahrscheinlich, dass sie erst durch Fischer um 1768 in England eingeführt worden ist.¹ Es waren allgemein verschiedene Möglichkeiten des Dämpfens in Gebrauch, sei es mit Papier, Baumwolle, Stoffresten oder anderen klangdämpfenden Materialien. Dämpfende Eigenschaften wurden vor allem aus expressiven Gründen (z.B. in Trauermusiken oder Klagegesängen) oder als technisches Hilfsmittel (z.B. im Zusammenspiel mit Traversflöten oder in langsamen Concerto- oder Sonatensätzen) benutzt. In zahlreichen Kompositionen wird in besagten Abschnitten oder Sätzen ausdrücklich nach gedämpften Oboen verlangt.²

¹ Vgl. Haynes: Eloquent Oboe S. 194.

² Vgl. die leider nicht vollständige Auflistung Haynes' in: Haynes: Eloquent Oboe S. 476f.

Die Taktarten („Of Time“):

- Einführung in die Taktarten: Es werden die binären und ternären Taktarten vorgestellt. Als binäre Taktarten werden C („*slow movement*“), C („*a little faster*“), D und 2/4 („*brisky airy movements*“, „*commonly called French Time*“) genannt. Es folgt ein eingeschobenes Notenbeispiel, in dem alle binären Notenwerte grafisch leicht verständlich abgebildet sind. Als ternäre Taktarten werden 3/4 und 3/8 („*Minuet Time*“), sowie 6/8, 6/4 und 12/8 („*always marked at the beginning of Jiggs &c.*“) genannt. Es wird angemerkt, dass die letzten drei genannten Taktarten charakterlich identisch seien. Es folgt ein weiteres Notenbeispiel, in dem alle ternären Notenwerte grafisch leicht verständlich abgebildet und mit zusätzlichen kurzen Erklärungen versehen sind.

Zählweisen („Of beating Time“):

- Erläuterungen zur Zählweise bestimmter Taktarten mit dem Fuss. Dazu werden Abkürzungen eingeführt: „D.“ = den Fuss auf den Boden schlagen, „U.“ = den Fuss anheben. In einem Notenbeispiel werden die Zählweisen von C und C (= „*slow*“), sowie D und 2/4 (= „*quick*“) auf diese Weise erläutert. Alle vier Taktarten werden gemäss diesen Erklärungen in zwei Schlägen, bzw. alla breve gezählt.
- Dieselben Erläuterungen werden nach dem gleichen System (Auf- und Abwärtsbewegungen des Fusses) für die ternären Taktarten gemacht: 3/4 und 3/8 werden demnach auf den ersten und dritten Schlag (= $\underline{1} \ 2 \ \underline{3}$, $\underline{1} \ 2 \ \underline{3}$), 6/4, 6/8 und 12/8 in je zwei Schlägen ($\underline{1} \ 2 \ 3 \ \underline{4} \ 5 \ 6$ oder $\underline{1} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ \underline{7} \ 8 \ 9 \ 10 \ 11 \ 12$) gezählt. Es wird zusätzlich angemerkt, dass darauf geachtet werden soll, die Ferse beim Zählen nicht anzuheben, da sonst unschöne Nebengeräusche entstehen würden – das Bewegen der Zehen reiche diesbezüglich vollkommen aus.
- Es folgen Erklärungen der verschiedenen Pausenwerte mit Hilfe eines Notenbeispiels, zudem Erläuterungen des Fermatenzeichens, des Dal Segno- und Wiederholungszeichens und des Takt- und Doppelstrichs. Weitere kurze Erläuterungen folgen zum G-Schlüssel (auf der zweiten Linie des Systems), zur Funktion des Custos und zu den Vorzeichen.
- In einem anschliessenden Notenbeispiel werden die Dur- und Molltonarten, die am meisten benutzt würden („*the most useful keys in music*“) mit Abbildung der Tonika und der jeweiligen Vorzeichen aufgelistet. Die Tonarten werden allerdings nicht als Dur- oder Molltonarten, sondern als „*Keys*“ mit einer grossen Terz (= Dur) oder einer kleinen Terz (= Moll) bezeichnet. Es werden Durtonarten bis 5 # und 3 b's, sowie Molltonarten bis 3 # und 5 b's genannt. Diese Auswahl ist aus oboistischer Sicht nicht nachvollziehbar, da das Spiel

auf zeitgenössischen Instrumenten ab vier Vorzeichen sehr schwierig wird. Auch aus musiktheoretischer Sicht ist die Auswahl nicht nachvollziehbar.

Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe g)).

Nach der umfangreichen Sammlung mit Übungsbeispielen ist auf den letzten beiden Seiten der Methode ein kurzer „*Dictionary*“ mit einigen englischen und italienischen musikalischen Begriffen, sowie ein Indexverzeichnis über die Sammlung der Übungsbeispiele angefügt.

Hier endet die Methode.

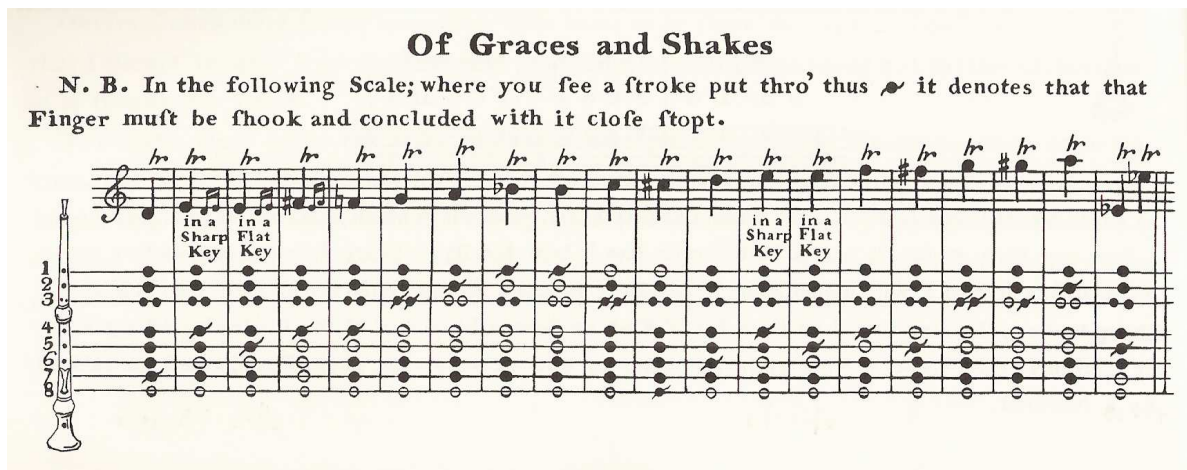


Abb. 17: Marginale „Erläuterungen“ zum Triller in „Compleat Tutor 1770“¹

c) *Inhaltliche Schwerpunkte*

Die auf elf Oktavseiten aufgelisteten textlichen Anweisungen und Erläuterungen sind sehr allgemein gehalten und bewegen sich im bereits mehrfach angetroffenen qualitativen und quantitativen Umfang früherer Methoden. Es lassen sich keine Schwerpunkte festlegen. Die Methode versucht, musikalisches Basiswissen zusammen mit oboistischem Fachwissen zu vermitteln, wobei sich das oboistische Fachwissen auf ein in der Praxis nur schwer umsetzbares Minimum beschränkt. So werden, um nur ein Beispiel zu nennen, die verschiedenen Varianten und Ausführungen des Trillers nicht erwähnt und lediglich die Trillertabelle angeführt.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 200.

d) Besonderheiten

Die Methode grenzt sich von ihren Vorgängern nur bedingt inhaltlich ab. Dennoch sind einige Eigenarten und Neuerungen erwähnenswert. Die Griff- und Trillertabelle wurden nach einem neuen System gestaltet und das altbewährte System der „Strichtabelle“ verworfen (vgl. Abb. 17). Zudem wurden zum besseren Verständnis mehr Notenbeispiele in die erläuternden Texte eingefügt. Die Texte wurden neu verfasst, und es handelt sich hierbei nicht um Plagiate oder Nachdrucke früher veröffentlichter Methoden. Diesbezüglich markiert diese Methode einen Neuanfang innerhalb der englischen Methodentradiation für Oboe. Die Methode scheint aber die „Methodentradiation im hausmusikalischen Sinne“ ihrer Vorgänger weiterzuführen.

e) Griff- und Trillertabelle

Grifftabelle:

Die Grifftabellen werden bereits auf der dritten Seite der Methode eingeführt. Es handelt sich bei diesen Tabellen nicht mehr um die typischen englischen „Strichtabellen“, sondern um Tabellen nach französischem Muster: Eine Oboe wird am linken Rand abgebildet und die entsprechenden Grifflöcher mit schwarzen oder weissen Kreisen als gedeckt oder offen bezeichnet. Die abgebildete Oboe der Tabelle verfügt nur über Doppellöcher beim Griffloch 3 – das Griffloch 4 wird nicht als doppeltes Griffloch angezeigt.

In einer ersten Tabelle werden alle Stammtöne (c' bis d''') abgebildet. Die zweite Grifftabelle ist zweigeteilt: der erste Teil bildet die chromatischen Töne mit *b* ab (es', as', b', des'', es'', as'' und b''); der zweite Teil bildet die chromatischen Töne mit # ab (dis', fis', gis', ais', cis'', dis'', fis'', gis'', ais'' und cis'''). Obwohl auch hier enharmonische Verwechslungen nur inkonsequent stattfinden, ist es bemerkenswert, dass cis'''' nicht enharmonisch verwechselt als des'''' abgebildet wird.

Der Ambitus der Grifftabellen ist mit c' bis d''' zwar grösser als in den früheren englischen Methoden des Zeitraums bis 1755. Dennoch liegt der Ambitus damit immer noch unter den französischen Gebräuchlichkeiten (vgl. Kapitel 5.1.2) und erreicht mit der Ausweitung nach d''' lediglich den Ambitus, der in Frankreich bereits seit 1700 in Gebrauch war.

Trillertabelle:

Die Trillertabelle, welche im Kapitel „*Of Graces and Shakes*“ der Methode abgedruckt ist, zeigt nur die Triller im Ambitus von d' bis a'' an. Es sind längst nicht alle Triller angegeben;

die Angaben beschränken sich auf die Triller der Stammtonleiter mit den zusätzlichen Trillern auf es', fis', b', cis'', es'', fis'' und gis''. Damit ist diese Trillertabelle unvollständig und auf ausgewählte Triller beschränkt; sie ist deshalb für den praktischen Gebrauch nur zum Teil anwendbar.

f) Pädagogik / Didaktik

Obschon die Texte dieser Methode offenbar neu aufgesetzt wurden, geben sie genauso wenig Aufschluss über instrumentaldidaktische Ziele oder Absichten wie die Texte früherer englischer Methoden. Die Verständlichkeit der Texte wurde zwar durch bessere Formulierungen und eingefügte illustrierende Notenbeispiele wesentlich verbessert. Es ist aber undenkbar, dass diese Methode als Unterrichtslehrmittel oder gar als autodidaktisches Lehrmittel benutzt werden konnte. Dazu sind auch hier die Ausführungen zu knapp – sie beschränken sich auf Nebensächlichkeiten oder die Vermittlung elementarer musiktheoretischer Fakten. Die für das Oboenspiel elementaren Anweisungen oder Erläuterungen fehlen auch in dieser Methode vollständig, oder sie werden nur am Rande ganz kurz angesprochen (so beispielsweise die Ansatztechnik, Ausführung von Trillern etc.). Die eingefügten Griff- und Trillertabellen sind übersichtlich gestaltet; sie sind allerdings unvollständig und damit für Schüler in einem fortgeschrittenen Stadium nicht zu gebrauchen.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind auf 23 Seiten 64 ein- und zweistimmige Stücke in Diskantlage angefügt. Die einstimmigen Stücke sind dabei in grosser Überzahl. Der Ambitus der Stücke bewegt sich zwischen c' und c''' und erreicht somit nicht den Spitzenton d''', der in der Griffabelle der Methode angegeben wurde. In der bunt gemischten Sammlung wechseln sich 18 Märsche (zwei davon als einzige Stücke der Sammlung zweistimmig), 18 Lieder und Arien, 4 Menuette, 23 Tänze (Jigs, Hornpipes, Gavots, Cotillons) und schliesslich das beliebte Rondeau von J.C. Fischer in loser Folge ab. Die Sammlung erinnert mit ihrem Aufbau sehr an die Sammlungen der vorhergehend untersuchten Methoden des Zeitraums bis 1755. Es handelt sich auch bei den Stücken dieser Sammlung ganz offensichtlich um Hausmusikliteratur ohne konkrete didaktische Absichten oder Zielsetzungen.

Die Stücke bewegen sich bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades in einem einfachen bis mittelschwierigen Rahmen und sind nicht progressiv angelegt; die Schwierigkeitsgrade

variieren unsystematisch, und sie sind wohl alle für einen Anfänger zu hoch angesetzt. Besonders sticht unter diesem Aspekt das eingefügte Rondeau von Johann Christian Fischer heraus, das den technischen und musikalischen Schwierigkeitsgrad kurzfristig wesentlich anhebt. Die knappen Anweisungen des Textteils sind mit ihrer Formulierungsweise zwar an Anfänger gerichtet; dazu stehen die zu hoch angesetzten Schwierigkeitsgrade der angefügten Stücke allerdings in einem krassen Gegensatz. Die verwendeten Taktarten sind C, C , 2/4, 3/4, 3/8 und 6/8; die verwendeten Tonarten beschränken sich auf C-, G-, F-, D-, B- und A-Dur, sowie ein einziges Mal e-Moll (ansonsten werden nur die genannten Dur-Tonarten benutzt). Sämtliche Triller (mit Ausnahme einiger Kadenztriller) und die notwendigsten Bindebögen sind durchgehend eingezeichnet.

Die Verwendung für die Oboe „einfacherer“ Tonarten bis drei Vorzeichen, sowie der Aufbau und die Gestaltung der Sammlung lassen deutlich erkennen, dass es sich auch hier um eine hausmusikalische Musiksammlung im bisher angetroffenen und deshalb als traditionell zu bezeichnenden Rahmen der englischen Methoden für Oboe handelt. Auch diese Stücke dienen der Unterhaltung und können nur im weitesten Sinne als Unterrichtsliteratur betrachtet werden. Die Stücke wurden mit Sicherheit nicht zur Einübung und Weiterentwicklung der im Textteil vermittelten lückenhaften und rudimentären oboistischen Grundlagen konzipiert.

h) Anmerkungen

Auch bei dieser Methode wurde das traditionelle Muster der englischen Oboenmethoden der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitergeführt: Einem knappen und inhaltlich nur beschränkt aussagekräftigen Textteil folgt eine umfangreiche Sammlung mit verschiedenen Stücken zur hausmusikalischen Unterhaltung der englischen Gesellschaft. Die hier veröffentlichten Griffstabellen wurden den zeitgenössischen Entwicklungen der Oboe angepasst und die theoretischen Erläuterungen geringfügig verändert und verbessert. Ansonsten aber folgt auch diese Methode den selben Prinzipien wie die untersuchten englischen Methoden des Zeitraums bis 1755.

Die angefügte Musiksammlung unterscheidet sich nur unwesentlich von den früher angetroffenen Sammlungen. Auch hier stehen volkstümliche Tänze und Lieder, sowie Märsche aller Art im Vordergrund. Das Volkstümliche scheint also um 1770 immer noch fester Bestandteil der gesellschaftlichen Unterhaltung gewesen zu sein, und die Oboe war offenbar nach wie vor stark mit militärischen Assoziationen belegt, was die die vielen Märsche aufzeigen.

Aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit den untersuchten englischen Methoden des Zeitraums bis 1755 gibt auch diese Methode nur sehr wenig Aufschluss über instrumentaldidaktische Gepflogenheiten oder allgemeine oboistische Usancen der Zeit. Einzig das Rondeau Fischers, mit dem die Methode auch wirkungsvoll wirbt, vermittelt einen Einblick in die Popularität der Person Johann Christian Fischers und der Virtuosenkonzerte, die in ganz Europa von verschiedenen Oboenvirtuosen aufgeführt wurden.¹ Das Rondeau Fischers ist in der angefügten Musiksammlung allerdings das einzige Stück seiner Art, das sich zudem sowohl technisch als auch kompositorisch wesentlich vom mehrheitlich volkstümlich orientierten Rest der Musiksammlung abhebt.

Fischers Rondeau und die zahlreichen Lieder und Arien, die gemäss ihrer Bezeichnung in der Musiksammlung von bekannten Persönlichkeiten an öffentlichen Konzerten (u.a. in Vauxhall) gesungen worden sind, zeigen deutlich, dass eine hausmusikalische Mode offenbar darin bestand, erfolgreiche Stücke *nachzuspielen*, und nicht etwa ein neues Stück selber zu erarbeiten. Diese Mode konnte bereits in Peter Prelleurs Methode (Preller 1730) mit ihrer Veröffentlichung zahlreicher Händel-Arien beobachtet werden und lässt sich auf das frühe Aufblühen eines öffentlichen Konzertbetriebs in den zahlreichen „music rooms“ Londons zurückführen.² Insofern sind diese Musiksammlungen am ehesten mit heutigen „Songbooks“ bekannter Bands oder Interpreten populärer Musik zu vergleichen.

¹ Vgl. Kapitel 2.2.

² Vgl. Kapitel 1.2.

5.2.2 Tans'ur 1772

William Tans'urs kurze Ausführungen zur Oboe im fünften Kapitel seines umfangreichen Werks *„The Elements of Musick DISPLAY'D: OR, ITS GRAMMAR, Or GROUND-WORK MADE EASY: Rudimental, Practical, Philosophical, and Technical. IN FIVE BOOKS, London 1772“*¹ können und dürfen nicht als Methode für Oboe bezeichnet werden. Es handelt sich bei Tans'urs Aufzeichnungen um generelle Beschreibungen und Charakterisierungen der Oboe. Die Beschreibungen und die zusätzlich abgedruckte Griffabelle sind allerdings sehr interessant, weshalb diese der Vollständigkeit halber in diese Untersuchung aufgenommen werden.

Die marginalen Beschreibungen können auf die zentralen und aussagkräftigsten Sätze zusammengefasst werden:

- „*The Hautboy is a very loud Wind-Instrument [...]*“.
- „*Note, That the small Cross + denotes, that you must lay your little Finger on the Brass Key; the Reed being pinch'd almost close, blowing strong, &c.*“
- „*[...] and p, is to pinch the Reed [...]*“

Neben der Äusserung, dass die Oboe ein *sehr* lautes Blasinstrument sei (was in der Tat etwas übertrieben erscheint und nur im Vergleich mit anderen Holzblasinstrumenten wie Travers- oder Blockflöten tatsächlich so ist), sind vor allem die Äusserungen zur Ansatztechnik zu beachten. Tans'ur beschreibt zwei Mal, dass das Rohr zusammengedrückt und gleichzeitig stärker hinein geblasen werden müsse. Im ersten Fall ist diese Anmerkung als Zusatz zu den Fingersätzen für f' und f'' angebracht worden (Tans'ur gibt einen Gabelingersatz für f' und f'' mit Zuhilfenahme der Es-Klappe an); im zweiten Fall ist das Zusammendrücken des Rohrs und das stärkere Blasen für alle Töne ab dis'' (d.h. den Tönen, die durch Überblasen oktaviert werden müssen) angebracht worden.

Auch Tans'ur scheint also eine Ansatztechnik zu vertreten, die auf einem Pressen des Rohrs beruht. Im Gegensatz zu den Äusserungen in der Methode „Compleat Tutor 1770“ erwähnt Tans'ur hier allerdings ein stärkeres Blasen, was mit einem effektiven Überblasen interpretiert werden kann. Bezüglich des Fingersatzes für f' hat das stärkere Blasen oder Überblasen allerdings keine positiven Auswirkungen ausser einer eventuellen Erhöhung des f', das jedoch mit diesem Fingersatz gegriffen eigentlich nicht zu tief ausfallen dürfte.

¹ S. 95 – 96, in: Burgess: Méthodes et Traités GB S. 217.

Die Fingersätze Tans'urs, die er in zwei Griff Tabellen im Ambitus von c' bis c''' auflistet, sind zum Teil erstaunlich.¹ Tans'ur verwendet nur sehr wenige „lange Fingersätze“ (für fis'' und as') und gibt für alle Stamtöne von f' bis c'' *Stützingersätze* an. Im Gegenzug werden jedoch die Fingersätze für fis', gis' und as' ohne Stützfinger angegeben. Aufgrund dieser Beobachtungen, sowie der Tatsache, dass die Tabellen nur bis c''' reichen und als „Strichtabellen“ gedruckt wurden, liegt die Vermutung nahe, dass Tans'ur eine veraltete Quelle zu Rate gezogen hat. Der Vergleich mit den anderen zeitgenössischen Fingersätzen im Kapitel 5.2.6 wird zu dieser Frage Klarheit schaffen.

¹ Vgl. Kapitel 5.2.6.

5.2.3 *Complete Instructions 1772*

Bereits im Kapitel 5.2.1 wurde angesprochen, dass die dort untersuchte Methode „Compleat Tutor 1770“ als Vorlage für zahlreiche Nachdrucke und Plagiate diene. Mit der Methode „*New and Complete Instructions FOR THE OBOE or HOBOY Containing the easiest & most improv'd Rules For Learners to play To which is added A select collection of Marches, Minuets, Duets, &c also the favourite Rondeau performed at Vauxhall by Mr FISCHER*“ (London ca. 1772) wurde bereits zwei Jahre nach Erscheinen des „Compleat Tutor 1770“ eine zweite Fassung dieser Methode gedruckt, die in den wesentlichen Teilen mit der ursprünglichen Methode „Compleat Tutor 1770“ übereinstimmt. Auch in der Methode „Compleat Instructions 1772“ wird kein Autor namentlich genannt.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Im Gegensatz zur Methode „Compleat Tutor 1770“ ist hier ein einführendes Vorwort unter dem Titel „To young practitioners“ der Methode vorangestellt worden. Die Oboe wird darin als das schönste aller Blasinstrumente gepriesen und Vorzüge hervorgehoben:

„The Hoboy played well, has a delicacy superior to any Wind Instrument now in use; and when blown and fingered by a skilful Performer, you have the sweetness of tone, the fine swell, the pleasing grace, and every other beauty, necessary to charm the Mind and delight the Ear.”¹

Das typisch oboistische Anschwellen des Tones und die Süsse des Klangs werden hier erstmals als positive Eigenart des Oboenspiels erwähnt. Daneben werden in den nachfolgenden umschweifenden Erläuterungen auch erstmals klare Äusserungen zum Einsatz und Gebrauch der Oboe in Militärmusik („*the sweetness of Martial Music*“), Ensembles („*the life of a Band*“), als Begleitung von Singstimmen („*a fine accompaniment to the Voice*“) und als Solo- sowie Kammermusikinstrument („*excellent in Solos and Duets*“) gemacht.

Auch hier werden die Methoden früherer Jahre als ungenügend bezeichnet; zudem würden diese Methoden die Neuerungen und Verbesserungen an Oboen der letzten Jahre nicht berücksichtigen.

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 220.

b) Inhaltszusammenfassung

Generelle Erläuterungen:

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“. Auch hier folgen anschliessend die Griffstabellen.

Erläuterungen zur Oboe und zum Rohr („Observations on the Hautboy and Reed“):

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“.

Fingersetzung und Intonation („Fingering and Blowing in Tune“):

- Bei diesem Kapitel handelt es sich um ein neu verfasstes Kapitel. Es wird darauf hingewiesen, dass bestimmte Fingersätze nicht auf jeder Oboe funktionieren und ansprechen. Deshalb werden in einer weiteren kleinen Griffstabelle alternative Fingersätze für as'', h'', c''' und fis' angegeben. Bei diesen Fingersätzen handelt es sich um „lange Fingersätze“; sie werden in den Griffstabellen im Kapitel 5.2.6 aufgeführt.

Der Klang der Oboe („On the Tone of the Hautboy“):

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“. Die Reihenfolge wurde allerdings geändert und dieses Kapitel dem Kapitel der Verzierungen und Triller vorangestellt.

Verzierungen und Triller („Of Graces and Shakes“):

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“.

Noten- und Pausenwerte („Notes & Rests“):

- Es folgen Erklärungen der verschiedenen Noten- und Pausenwerte mit Hilfe eines Notenbeispiels. Danach folgen Erläuterungen des Fermatenzeichens, des Segno- und Wiederholungszeichens und des Takt- und Doppelstrichs. Weitere kurze Erläuterungen folgen zum G-Schlüssel (auf der zweiten Linie des Systems), zur Funktion des Custos und zu den Vorzeichen. Dieses Kapitel ist neu verfasst und gestaltet worden. Inhaltlich unterscheidet sich die neue Fassung allerdings nicht wesentlich von der Fassung des „Compleat Tutor 1770“.

Die Taktarten („Of Time“):

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“.

Zählweisen („Of beating Time“):

- Bei allen Erläuterungen handelt es sich um ein Plagiat der Erläuterungen der Methode „Compleat Tutor 1770“. Die Notenbeispiele zur Verdeutlichung der Zählweisen wurden allerdings neu gestaltet.
- In einem anschliessenden Notenbeispiel werden die Dur- und Molltonarten, die am meisten benutzt würden („*the most useful keys in music*“) mit Abbildung der Tonika und der jeweiligen Vorzeichen aufgelistet. Es handelt sich dabei exakt um die gleiche Auflistung wie in der Methode „Compleat Tutor 1770“,

Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe *g*)).

Nach der Sammlung mit Übungsbeispielen ist auf den letzten beiden Seiten der Methode ebenfalls ein kurzer „*Dictionary*“ mit einigen englischen und italienischen Begriffen, sowie ein Indexverzeichnis über die Sammlung der Übungsbeispiele angefügt. Der „*Dictionary*“ der Methode „Compleat Tutor 1770“ wurde hier offensichtlich überarbeitet und um einige Begriffe erweitert.

Hier endet die Methode.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Wie bereits in der vorhergehend untersuchten und fast identischen Methode „Compleat Tutor 1770“ lassen sich auch hier keine Schwerpunkte festlegen. Die Methode versucht, musikalisches Basiswissen zusammen mit oboistischem Fachwissen zu vermitteln, wobei sich das oboistische Fachwissen auf ein in der Praxis nur schwer umsetzbares Minimum beschränkt.

d) Besonderheiten

Mit Ausnahme einiger verbesserter Formulierungen, neuer Notenbeispiele und Änderungen der Reihenfolge verschiedener Kapitel sind die Textteile und deren druckerisches Layout der Methoden „Compleat Tutor 1770“ und „Compleat Instructions 1772“ identisch.

e) Griff- und Trillertabelle

Die Griff- und Trillertabellen sind mit den Tabellen der Methode „Compleat Tutor 1770“ identisch. Ausnahmen bilden die zusätzlich angegebenen Alternativfingersätze für fis', as'', h'' und c'''; diese werden in der Zusammenfassung aller Griffstabellen im Kapitel 5.2.6 entsprechend angegeben werden.

f) Pädagogik / Didaktik

Trotz der Verbesserungen und der, allerdings didaktisch nicht nachvollziehbaren Änderungen der Kapitelreihenfolge geben auch die Erläuterungen dieser Methode genauso wenig Aufschluss über instrumentaldidaktische Ziele oder Absichten, wie die Texte des „Compleat Tutor 1770“. Es ist auch hier aufgrund der zu knappen und sich auf Nebensächlichkeiten beschränkenden Ausführungen undenkbar, dass diese Methode als Unterrichtslehrmittel oder gar als autodidaktisches Lehrmittel benutzt werden konnte.

Auch die hier vom „Compleat Tutor 1770“ kopierten Griff- und Trillertabellen sind zwar übersichtlich gestaltet; sie sind allerdings auch hier unvollständig und damit für den Schüler in einem fortgeschrittenen Stadium, den die angefügte Musiksammlung voraussetzt, nicht zu gebrauchen.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Der Methode sind 46 ein- und zweistimmige Stücke in Diskantlage angefügt. Die einstimmigen Stücke sind auch hier in der Überzahl, mit acht Duetten verfügt diese Sammlung allerdings über erstaunlich viele mehrstimmige Stücke. Der Ambitus der Stücke bewegt sich auch hier nur zwischen c' und c''' und erreicht somit nicht den Spitzenton d'', der in der Griffabelle der Methode angegeben wurde. Die Sammlung weist folgende Stücke auf: 16 Märsche (drei davon zweistimmig), 5 Duette, 8 Lieder und Arien, 6 Menuette, 10

Tänze (Jigs, Hornpipes, Gavots, Cotillons) und schliesslich auch hier das beliebte Rondeau von J.C. Fischer. Auch diese Sammlung erinnert mit ihrem Aufbau sehr an die Sammlungen der vorhergehend untersuchten Methoden des Zeitraums bis 1755, und einige Stücke waren bereits in der Sammlung des „Compleat Tutor 1770“ vorhanden. Obwohl die ersten vier Stücke bedeutend einfacher als die restlichen Stücke der Sammlung sind, handelt es sich auch hier ganz offensichtlich um Hausmusikliteratur ohne konkrete didaktische Absichten oder Zielsetzungen.

Die Stücke bewegen sich generell bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades in einem einfachen bis mittelschwierigen Rahmen und sind nicht progressiv angelegt. Sie wirken allgemein etwas einfacher als die Stücke des „Compleat Tutor 1770“; die Schwierigkeitsgrade variieren aber auch hier unsystematisch und sind für einen Anfänger zu hoch angesetzt. Das eingefügte Rondeau von Johann Christian Fischer sticht auch hier sofort heraus, da es den technischen und musikalischen Schwierigkeitsgrad kurzfristig wesentlich anhebt. Die benutzten Taktarten sind C, C , 2/4, 3/4, 3/8 und 6/8; die verwendeten Tonarten beschränken sich auf C-, G-, F-, D-, B- und Es-Dur, sowie g- und a-Moll. Auch hier werden also maximal drei *b*'s und zwei # verwendet, was der Ausführung auf der Oboe entgegen kommt. Sämtliche Triller (mit Ausnahme einiger Kadenztriller) und die notwendigsten Bindebögen sind durchgehend eingezeichnet.

Auch bei den angefügten Stücken dieser Methode handelt es sich um eine hausmusikalische Musiksammlung im bisher angetroffenen und deshalb als traditionell zu bezeichnenden Rahmen der englischen Methoden für Oboe. Auch diese Stücke dienen der Unterhaltung und können nur im weitesten Sinne als Unterrichtsliteratur betrachtet werden. Die Stücke wurden mit Sicherheit nicht zur Einübung und Weiterentwicklung der im Textteil vermittelten lückenhaften und rudimentären oboistischen Grundlagen konzipiert.

h) Anmerkungen

Die Textteile der Methoden „Compleat Instructions 1772“ und „Compleat Tutor 1770“ sind mit Ausnahme einiger Details nahezu identisch. Auch die angefügten Sammlungen mit musikalischen Übungsbeispielen gleichen sich frappant, weisen allerdings einige Unterschiede auf. Die Sammlung des „Compleat Tutor 1770“ ist umfangreicher und bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades etwas anspruchsvoller, sie enthält andererseits aber bedeutend weniger zweistimmige Stücke als die Sammlung der „Compleat Instructions 1772“. Der Schwierigkeitsgrad der „Compleat Instructions 1772“ scheint also generell etwas

tiefer gehalten worden zu sein, womit sich auch die auf bessere Verständlichkeit für weniger fortgeschrittene Schüler zielenden Verbesserungen im Textteil erklären liessen. Ob die Methode „Compleat Instructions 1772“ durch diese Gründe motiviert und als Reaktion auf den „Compleat Tutor 1770“ erschienen ist, lässt sich nicht nachweisen, und die Beobachtung ist eine nicht genauer belegbare Hypothese.

Die Nachhaltigkeit der Person Fischers als Oboist und Virtuose scheint sich durch die wiederholte Nennung seines Namens in dieser und weiteren verschiedenen Methoden für Oboe, sowie durch die zahlreichen Drucke seines Rondeaux zu bestätigen. Offensichtlich hat Fischer einen „Oboenboom“ in London verursacht und damit den Druck und Verkauf neuer Methoden für Oboe nach gut zwanzig Jahren seit den letzten Veröffentlichungen dieser Art angekurbelt.

5.2.4 Druckpiraterie und Plagiate

Aufgrund der hier vollzogenen Untersuchungen und entsprechenden Nachforschungen kann die folgende Abfolge von Plagiaten und Nachdrucken der ursprünglichen Methode „Compleat Tutor 1770“ aufgelistet werden:

The Compleat Tutor FOR THE HAUTOBOY 1770

(Thompson London, 1770, W119)



New and Compleat Instructions FOR THE OBOE OR HAUTOBOY 1772

(Longman & Lukey London 1772, W142)

⇒ Teilplagiat, zu einem grossen Teil neue Musiksammlung



New and Compleat Instructions FOR THE OBOE OR HAUTOBOY 1780

(Preston London 1780, W141)

⇒ Plagiat der Version von 1772, zu einem grossen Teil neue Musiksammlung.



New and Compleat Instructions FOR THE OBOE OR HAUTOBOY 1790

(Cahusac London 1790, W169)

⇒ Plagiat der Version von 1772, zu einem grossen Teil neue Musiksammlung.



The Compleat Tutor FOR THE HAUTOBOY 1790

(Thompson London ca. 1790, W167)

⇒ Nachdruck der Originalversion von 1770



The Hoboy Preceptor or The Whole Art of Playing the Hoboy 1800

(Astor London ca. 1800, W204)

⇒ Plagiat der Version von 1772, eingefügte Griffstabellen nach J.Wragg¹

¹ Vgl. Kapitel 6.2.1; Diese Methode wird von Evans (Evans: Instructional Materials) nicht erwähnt und war für die vorliegende Dissertation nicht verfügbar. Aufgrund ihres vollständigen Titels und der Beschreibungen Warners und Haynes' ist jedoch davon auszugehen, dass es sich auch bei dieser Methode um ein Plagiat der „New and Compleat Instructions 1772“ handelt. In Anlehnung an die 1792 erschienene Methode von Wragg „The Oboe Preceptor...“ (vgl. Kapitel 6.2.1) wurde der bisherige Titel entsprechend abgeändert und durch Griffstabellen der Methode von Wragg ergänzt. Vgl. Warner: Bibliography S. 50 und Haynes: Fingering Charts S. 77ff.

Das Nachdrucken und die Wiederverwendung des Textmaterials der ursprünglichen Methoden zeugen nicht davon, dass es sich hierbei um besonders bewährtes Textmaterial handelt. Aufgrund der Analysen der Methoden ist auch hier vielmehr anzunehmen, dass es sich bei den englischen Methoden für Oboe um „Notenbücher“ und „Musiksammlungen“ handelt, die der englischen Gesellschaft zur musikalischen Unterhaltung dienten. Die kurze Methode für Oboe, welche die besagten Sammlungen „einführt“, dient dabei auch hier nicht konkreten didaktischen Absichten. Davon zeugen der beschränkte Inhalt und Umfang dieser Erläuterungen sowie die zahlreichen Plagiate und „abgeschriebenen“ bzw. „nachgedruckten“ Versionen in verschiedenen Methoden. Mit diesen Drucken von Oboenmethoden wurde also die in England seit 1695 („Banister 1695“) populäre Tradition der Verbreitung von Hausmusikliteratur durch vordergründige „Lehrwerke“ weitergeführt, wobei die Neudrucke um 1770 textlich neu aufgesetzt und den fortlaufenden technischen Entwicklungen der Oboe angepasst wurden.

5.2.5 Gehot 1780/1784

Um 1780 veröffentlichte Joseph Gehot (1756-1793), ein in London bekannter Komponist und Violinist, seine „*Complete Instructions for every musical Instrument*“.¹ Auf zwei Seiten sind in diesem Buch je eine Griffabelle für Oboe und Vox Humana (auch Grand Oboe, eine Oboe in f) abgedruckt. Nur einige Jahre später folgte 1784 die Veröffentlichung von Gehots dreiteiligem und umfassendem Werk „*A Treatise on the Theory & Practice of Music in three parts*“.² In dessen zweitem Teil, der sich mit dem Generalbassspiel und verschiedenen Instrumenten befasst, wurde wiederum je eine Griffabelle für Oboe und Vox Humana (auch hier ebenfalls auch als Grand Oboe, eine Oboe in f bezeichnet) abgedruckt. Die Griffstabellen für Oboe der beiden Werke sind identisch.

Die Tabellen erscheinen ohne weitere erläuternde Anmerkungen – diese Kapitel der Werke Gehots können deshalb nicht als Methoden bezeichnet werden, und die Griffstabellen werden nur der Vollständigkeit halber in diese Untersuchung einbezogen.

5.2.6 Griff- und Trillertabellen

Für die folgende Zusammenfassung der Griff- und Trillertabellen der untersuchten englischen Methoden für Oboe werden die folgenden Abkürzungen verwendet: „C“ (Compleat Tutor 1770), „T“ (Tans’ur 1772), „I“ (Compleat Instructions 1772) und „G“ (Gehot). Die Tabellen Gehots und Tans’urs enthalten keine Trillertabellen.³

¹ Vgl. MGG: Gehot.

² Eine Überarbeitung erfolgte 1790.

³ Bruce Haynes hat in seiner 1978 entstandenen und umfassenden, aber unübersichtlichen Zusammenstellung aller verfügbaren Griffstabellen (exklusive Trillertabellen) eine weitere englische Griffabelle eines anonymen Autors von ca. 1772 angefügt. Da diese Tabelle für die „Vox Humana“ (Oboe in f) und nicht explizit für die Oboe erstellt wurde, wird sie hier vernachlässigt. Vgl. dazu Haynes: Fingering Charts S. 76.

Grifftabellen:

Ton	c'	d'	dis'	dis'	es'	e'	f'	f'
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	○	○
6	●	●	●	○	●	○	●	●
C-/Es-Klappe	C		Es	Es	Es			Es
Methode(n)	C, I, T, G	C, I, T, G	C, I, G	T	C, I, G	C, I, T, G	C, I, G	T

Ton	fis'	fis'	fis'	g'	g'	gis'	as'	as'
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	○	○	○
4	○	●	○	○	○	○	●	○
5	●	○	○	○	○	○	○	○
6	●	○	○	●	○	○	○	○
C-/Es-Klappe		Es	Es					
Methode(n)	I	C, I, G	T	T	C, I, G	C, I, T, G	T	C, I, G

Ton	a'	a'	ais'	b'	b'	h'	h'	c''	c''
1	●	●	●	●	●	●	●	○	○
2	●	●	○	○	○	○	○	●	●
3	○	○	●	●	●	○	○	○	○
4	○	○	○	○	○	○	○	○	○
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	●	○	○	●	●	●	○	●	○
C-/Es-Klappe			Es	Es	Es			Es	Es
Methode(n)	T	C, I, G	C, I, G	T	C, I, G	T	C, I, G	T	C, I, G

Ton	cis''	des''	d''	d''	dis''	dis''	es''	e''	f''
1	○	○	○	●	○	●	○	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	●	●	●
5	●	●	●	●	●	●	●	●	○
6	●	●	●	●	●	●	●	○	●
C-/Es-Klappe	C	C			Es	Es	Es		
Methode(n)	C, I, T, G	C, I, G	C, I, G	T	C, I, G	T	C, I, G	C, I, T, G	C, I, G

Ton	f''	fis''	g''	gis''	as''	as''	a''	ais''
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	○	○	○	○	○
4	●	○	○	○	○	●	○	●
5	○	●	○	○	○	○	○	●
6	●	●	○	○	○	○	○	●
C-/Es-Klappe	Es					Es		
Methode(n)	T	C, I, T, G	C, I, T, G	C, I, T, G	C, I, G	I, T	C, I, T, G	C, I, G

Ton	b''	b''	h''	h''	h''	c'''	c'''	c'''	cis'''
1	●	●	●	●	○	○	○	○	○
2	●	○	○	●	●	●	●	○	●
3	○○	●●	○○	○○	○○	○○	●●	○○	●●
4	●●	○○	○○	●●	○○	●●	●●	○○	●●
5	●	○	○	●	○	●	●	○	○
6	●	○	○	○	○	●	○	○	○
C-/Es-Klappe						Es			C
Methode(n)	C, I, G	T	C, I, G	I	T	I	C, I, G	T	C, I, G

Ton	d'''
1	○
2	●
3	●●
4	○○
5	○
6	○
C-/Es-Klappe	Es
Methode(n)	C, I, G

Trillertabellen:

Triller	d'-es'	es'-f'	e'-f'	e'-fis'	f'-g'	fis'-g'	g'-a'	a'-h'	b'-c''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●tr
2	●	●	●	●	●	●	●	●tr	○
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr	○○	●●
4	●●	●●	●●	●●tr	●●tr	●●tr	○○	○○	○○
5	●	●tr	●tr	●	○	○	○	○	○
6	●	●	○	○	●	○	●	●	●
C-/Es-Klappe	Es tr	Es				Es			
Methode(n)	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I

Triller	h'-c''	c''-d''	cis''-d''	d''-e''	es''-f''	e''-f''	e''-fis''	f''-g''
1	●tr	○	○	●	●	●	●	●
2	○	●	●	●	●	●	●	●
3	○○	●●tr	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr	●●tr
5	○	●	●	●	●tr	●tr	●	○
6	●	●	●	●tr	●	○	○	●
C-/Es-Klappe			C tr		Es			
Methode(n)	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I	C, I

Triller	fis''-g''	g''-a''	gis''-a''	a''-h''
1	●	●	●	●
2	●	●	●	●tr
3	●●	●●tr	○●tr	○○
4	○○	○○	○○	○○
5	●tr	○	○	○
6	●	●	○	●
C-/Es-Klappe				
Methode(n)	C, I	C, I	C, I	C, I

Es fällt sofort auf, dass sich die Fingersätze Tans'urs in vielen Punkten von den Fingersätzen der anderen Methoden unterscheiden. Wie bereits im Kapitel 5.2.2 angesprochen wurde, sind diese Unterschiede wahrscheinlich auf eine ältere Quelle für die Tabelle von Tans'ur und damit auch auf einen älteren Oboentyp zurück zu führen. Diese Vermutung wird durch die häufige Anwendung von Stützfingersätzen untermauert.

In den Griffstabellen sind ansonsten oft übereinstimmend zahlreiche „lange Fingersätze“ angegeben (für fis', as', b', fis'', as'', ais'', b'', h'', c''' und cis'''). Bei „langen Fingersätzen“ handelt es sich um Obertonfingersätze (englisch: „harmonic fingerings“), mit welchen die oktavierten Töne stabilisiert werden und einfacher anzupspielen sind. Diese Praxis begann sich ab 1770 generell zu etablieren und die ursprünglichen Fingersätze der zweiten Oktave (die ja identisch mit den Fingersätzen der ersten Oktave sind) zu ersetzen. In der heutigen oboistischen Praxis auf historischen Instrumenten werden auf allen Oboentypen generell lange Fingersätze benutzt, da diese viel sicherer und stabiler anzupspielen sind. Warum die früheren Methoden keine „harmonic fingerings“ benutzten, kann aus heutiger Sicht nicht gesichert begründet werden. Hier waren wohl ansatztechnische sowie rohrbautechnische Eigenarten und Besonderheiten ausschlaggebend. Haynes vermutet hier auch eine zeitgenössische „Verbildung“ durch die moderne Oboenpraxis:

„At the present time, however, most if not all players of the early 18th-century oboe regularly use these more secure harmonic fingerings for the upper notes [...]. The reason for this anachronism is one of the current mysteries in the field. Presumably it has to do with the reed scrape and/or staple design, or possibly with the influence of our backgrounds on the modern oboe, which have led us to assumptions about blowing technique and embouchure which do not match the specifications of baroque oboes.”¹

Gerade aus diesen Gründen wäre es von immenser Bedeutung, wenn eine detaillierte Beschreibung der historischen Ansatz- und Rohrbautechniken existieren würde – die vorangehende Untersuchung hat allerdings bereits gezeigt, dass diese Hoffnungen wohl endgültig zu begraben sind.

Der häufige Gebrauch langer Fingersätze in den oben stehenden Tabellen hat sicherlich mit den neuen, enger gebohrten und höher intonierten Oboentypen um 1770 zu tun. Es ist deshalb anzunehmen, dass die herkömmlichen Fingersätze, die in den vorhergehenden Jahrzehnten in Gebrauch waren, auf diesen neuen Modellen nicht mehr gut ansprachen. Wie bereits in Kapitel 3 gezeigt wurde, bedingt eine engere Bohrung des Instruments andere Ausmasse des Rohrs, womit wohl auch diese Neuerungen den Gebrauch langer Fingersätze unterstützten

¹ Haynes: Fingering Charts S. 69.

und vorantrieben. Wie in Kapitel 4 gezeigt wurde, sind die dort veröffentlichten Griffstabellen mit grosser Vorsicht und keineswegs als repräsentativ für das Oboenspiel bis 1750 zu betrachten. Lange Fingersätze waren zusammen mit den neueren Oboentypen mit grosser Wahrscheinlichkeit auch um diese Zeit bereits in Gebrauch. Es ist also keineswegs so, dass der Gebrauch langer Fingersätze erst um 1770 eingesetzt hat. Solche abrupten Entwicklungen und Richtungswechsel werden durch die blockartige Häufung von englischen Methoden suggeriert, die allerdings, wie auch in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, nicht mit den tatsächlichen technischen Entwicklungen der Oboe gleichzusetzen sind.

5.2.7 Schlussfolgerungen

Bei den englischen Methoden für Oboe des untersuchten Zeitraums handelt es sich in erster Linie um Musiksammlungen mit hausmusikalischer Literatur, die der im vorhergehenden Kapitel festgestellten englischen Methodentradition folgen, auf diese Weise Hausmusik für bestimmte Instrumente zu verbreiten. Sowohl bezüglich der Textteile als auch der angefügten Musiksammlungen ist ein pädagogischer Gebrauch im Unterricht oder durch Autodidakten aufgrund der lückenhaften und spärlichen Erläuterungen zum Oboenspiel nicht anzunehmen. Die Zusammensetzung der Musiksammlungen sind denjenigen der Methoden aus dem untersuchten Zeitraum bis 1754 sehr ähnlich und ebenfalls von höfischen und volkstümlichen Tanzsätzen und Märschen geprägt. In den hier untersuchten Methoden zeigt sich diesbezüglich allerdings eine neue Stossrichtung: Es war um 1770 offensichtlich viel beliebter, in Konzerten erfolgreich aufgeführte Stücke und Lieder nachzuspielen, als neue oder unbekannte Stücke neu zu erlernen. Damit sind die Musiksammlungen mit den sich heute nach wie vor sehr gut verkaufenden „Songbooks“ und anderen populärmusikalischen Veröffentlichungen von Bands oder Interpreten populärer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts direkt vergleichbar.

Aufgrund dieser Beobachtungen kann allerdings auch nicht für den hier untersuchten Zeitraum zweifelsfrei nachgewiesen werden, dass die Stücke dieser Musiksammlungen auch tatsächlich von Amateuren *auf der Oboe* gespielt wurden. Amateuroboisten waren wahrscheinlich immer noch eine Ausnahme:

„These amateur oboists were exceptional, and the quantity of chamber music published in England for the oboe between 1730 and 1770 is small in comparison to that published for harpsichord, violin or flute, the most popular amateur instruments. [...] Sets of dances, songs or airs from stage works, the most common type of chamber music publication in England during this period, also list the oboe frequently, but here it appears as one of many suitable instruments, the title page being designed to appeal to the widest market possible.”¹

Obwohl auch die englischen Methoden für Oboe des Zeitraums von 1755 bis 1785 offensichtlich das Ziel hatten, hausmusikalische Literatur zu verbreiten, ist anzunehmen, dass diese Sammlungen vor allem von professionellen Oboisten oder von Laien auf anderen Instrumenten (Travers- oder Blockflöte) gespielt wurden. Die mit 16 Stück sehr grosse Anzahl an englischen Methoden für Traversflöte belegt die Popularität dieses Instruments in

¹ Page: The Hautboy in London, S. 366.

Amateurkreisen, und es sind diesbezüglich also ähnliche Zustände festzustellen, wie sie auch in Frankreich zur selben Zeit herrschten.¹

Die eigentlichen Methoden für Oboe, ihre erläuternden Textteile, sind nachweislich nicht für Amateure geeignet. Die Textteile wurden zwar auf neue instrumentaltechnische Entwicklungen angepasst und dahingehend modernisiert; auch sie sind jedoch aus instrumentaldidaktischer Sicht ungenügend, sehr lückenhaft und vermögen keinesfalls den persönlichen Unterricht zu ersetzen. In diesem Sinne spielen die Erläuterungen auch nur eine untergeordnete Rolle, da diesen von den Lesern mit Ausnahme des Nachschlagens einzelner Fingersätze offenbar keine wesentliche Beachtung geschenkt worden sein kann. Dies wird auch durch einen 1775 erschienen Nachdruck der Methode „Compleat Tutor 1748“ bestätigt („*THE Compleat Tutor for the HAUTBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency: To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English an Scotch Tunes, Curiously adapted to that Instrument*“, London, Bremner 1775).² Die instrumentaltechnischen Inhalte dieser Methode waren in mancher Hinsicht um 1775 veraltet, und auch hier stand offensichtlich lediglich eine nochmalige Veröffentlichung der angefügten Musiksammlung im Vordergrund.³

Die Tatsache, dass zwischen 1755 und 1770 keine englische Methoden erschienen sind, lässt sich auf verschiedene Ursachen zurückführen. Offensichtlich nahm das Interesse an oboistischer Hausmusikliteratur nach 1754 stark ab, und es herrschte eine Übersättigung des Marktes. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass sich Oboisten – seien es Amateure oder Profis – wohl bei Block- oder Traversflötenliteratur bedienten. Diese Praxis ist durchaus auch im umgekehrten Sinn zu verstehen und eine Durchmischung der Bibliotheken der englischen Gesellschaft mit hausmusikalischen Sammlungen ganz unterschiedlicher Provenienz mehr als wahrscheinlich. Der durchaus denkbare „Oboenboom“, den der Konzertauftritt Johann Christian Fischers in Vauxhall ausgelöst haben könnte, mag die Nachfrage nach explizit oboistischer Literatur wieder angekurbelt haben. Da die Textteile der früheren Methoden der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus instrumentaltechnischer Sicht allerdings veraltet waren, wurde eine Überarbeitung dieser Texte und der Griffstabellen notwendig.⁴ Seit den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts und auch noch um 1770 waren in England Oboen des Typs C und später

¹ Vgl. Warner: Bibliography S. 30 – 40.

² Vgl. Kapitel 4.2.10.

³ Es ist nicht anzunehmen, dass der Nachdruck dieser Methode auf Nachfrage von Amateuren, die noch um 1775 auf älteren Instrumenten spielten, gedruckt wurde – veraltete Oboen wurden im Normalfall nicht aufbewahrt und durch neuere, aktuelle Instrumente ersetzt.

⁴ In Kapitel 4.2 wurde nachgewiesen, dass sich manche Inhalte der obgenannten Methoden bis ins Entstehungsjahr 1699 („*Theatre Musick 1699*“) zurückverfolgen lassen. Diese Methoden sprachen also Oboen des Typs A an.

auch des Typs D in Gebrauch.¹ Janet K. Page vermutet, der Erfolg Fischers beruhe auf seinem benutzten „klassischen“ Oboentyp (also einer Weiterentwicklung des Typs D, eventuell D1 oder D2), den er bei seiner Ankunft in London aus Deutschland importiert hatte:

„Fischer’s style of playing seemed new and fresh to his listeners, and part of the difference in sound may have been the result of a new instrument. [...] Fischer may have been one of the first to play the new Classical style oboe in England.”²

Page kann diese Vermutung allerdings nur durch ein Portrait Fischers belegen, das ihn mit einer weiterentwickelten Oboe des Typs D abbildet.³ Es ist durchaus anzunehmen, dass Fischer eine Oboe des Typs D (wahrscheinlich D1) gespielt hat, und in England könnten diese Oboen um 1770 auch bereits in Gebrauch gewesen sein. Die hier untersuchten Methoden „Compleat Tutor 1770“ und „Complete Instructions 1772“ bilden in ihren Griffstabellen allerdings eine Oboe des Typs C ab. Zudem ist in der Abbildung auf dem Titelblatt der Methode „Compleat Tutor 1770“ ein Oboist mit einer Oboe des Typs C abgebildet. Aufgrund der Tatsache, dass Oboen des Typs C in England bis ins 19. Jahrhundert hinein gespielt wurden⁴, ist durchaus anzunehmen, dass die in den Methoden vermittelten technischen Standards zum Teil den Möglichkeiten entsprechen, die auf diesen zeitgenössischen Instrumenten möglich waren. Damit verdienen die hier untersuchten Methoden die Anerkennung einer gewissen Aktualität, während die vordergründige Aktualität der im Kapitel 4 untersuchten Methoden der 40er und 50er Jahre des 18. Jahrhunderts einmal mehr relativiert wird. In diesen Methoden wurden technische Standards von Oboen des Typs A vermittelt, während diese allerdings spätestens ab 1740 bereits vom Typ C abgelöst worden sind. Die oft geäußerte Meinung, Instrumentalmethoden seien generell mindestens 20 Jahre verspätet auf dem Markt erschienen und damit rückwärts orientiert, kann zwar für die Methoden der 40er und 50er Jahre bestätigt, muss aber bezüglich der hier untersuchten Methoden der 70er Jahre relativiert werden. Es wäre allerdings ein Trugschluss, aufgrund dieser festgestellten Aktualität der in diesem Kapitel untersuchten Methoden auf eine pädagogische Verwendung derselben zu schliessen. Diese ist aufgrund der Lückenhaftigkeit

¹ Dabei war offensichtlich vor allem der Typ C, auch „straight top – Oboe“ genannt, in Gebrauch. Vgl. dazu Kapitel 1.4.

² Page: *The Hautboy in London* S. 364.

³ Page: *The Hautboy in London* S. 364, eine Datierung dieses Portraits wird von Page nicht angegeben. Das Bild ist abgedruckt in MGG: Fischer Sp. 270; auch hier ist keine Datierung angegeben. Bruce Haynes gibt für das betreffende Bild den anzunehmenden Entstehungszeitrahmen von 1774 – 1788 an (Haynes: *Eloquent Oboe* S. 200). Mit diesen vierzehn Jahren ist die zeitliche Spannweite allerdings zu gross, um über den Oboentyp, den Fischer um 1770 benutzt hat, wissenschaftlich fundierte Aussagen machen zu können. Die grundsätzliche Hypothese Pages ist aber, auch ohne den Oboentyp genau bestimmen zu können, gerechtfertigt und plausibel.

⁴ Vgl. Kapitel 1.4.

der Methoden nicht wahrscheinlich. Viel eher sind Unterrichtstätigkeiten verschiedener „Meister“ anzunehmen, die auf bestimmte Oboentypen spezialisiert waren. Johann Christian Fischer mag diesbezüglich einer unter mehreren gewesen sein.

Alle Methoden und deren Nachdrucke und Plagiate versuchten aus der Popularität Johann Christian Fischers Profit zu ziehen. Wie sehr dieser Oboist verehrt worden sein muss, bezeugen Aussagen von Zeitgenossen:

„The tone of Fischer was soft and sweet, his style expressive, and his execution...at once neat and brilliant.“¹

Auch Wolfgang Amadeus Mozart bewunderte Fischer. In einem Brief an seinen Vater 1787 beklagt sich Mozart allerdings über das Können Fischers, das in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts offenbar an Qualität eingebüsst hatte:

„Diese Fasten kamen Ramm, und 2 Fischer hieher – der Bassist und der Oboist von London. – Wenn letzterer zu der Zeit, als wir ihn in Holland kannten, nicht besser geblasen hat als er jetzt bläst, so verdient er gewiss das Renomé nicht, welches er hat. – Jedoch unter uns gesagt: ich war damals in den Jahren, wo ich nicht imstande war, ein Urteil zu fällen; ich weiss mich nur zu erinnern, dass er mir ausserordentlich gefiel, so wie der ganzen Welt. – Man wird es freilich natürlich finden, wenn man annimmt, dass sich der Geschmack ausserordentlich geändert hat. – Er wird nach einer alten Schule spielen. – Aber nein! – Er spielt, mit einem Wort, wie ein elender Sclar. [...] Und dann seine Konzerte! – Von seiner eigenen Komposition! – Jedes Ritornell dauert eine Viertelstunde – dann erscheint der Held – hebt einen bleiernen Fuss nach dem andern auf – und plumpst dann wechselweise damit zur Erde. – Sein Ton ist ganz aus der Nase – und seine tenuta ein Tremulant auf der Orgel.“²

Trotz dieser negativen Äusserungen Mozarts ist die anhaltende Popularität Fischers in England nicht zu leugnen. Fischer scheint mit seinem Spiel nicht nur einen „Oboenboom“ ausgelöst, sondern auch, wie Giuseppe Sammartini (1695 – 1750) vor ihm, das professionelle Oboenspiel in England geprägt zu haben. Sammartini soll gemäss den Untersuchungen von Janet K. Page einen italienischen Stil in London geprägt haben, der sich vor allem durch die typischen italienischen Verzierungen und Artikulationen auszeichnete.³ Fischer dagegen habe die technischen und klanglichen Möglichkeiten der Oboe intensiver ausgelotet und damit neue stilistische Tendenzen geprägt.⁴ Damit wird allerdings eine andere, hier zu vernachlässigende Ebene betreten und der Fokus auf die Methoden für Oboe verlassen, zumal sich die Einflüsse Sammartinis und Fischers auf die untersuchten Methoden nicht direkt ausgewirkt zu haben

¹ W. T. Parke: *Memoirs* S. 335 (ohne genauere Angaben), zitiert in: Page: *The Hautboy in London* S. 363.

² Mozart: *Briefe* S. 330f.

³ Page: *The Hautboy in London* S. 362f.

⁴ Page: *The Hautboy in London* S. 364f.

scheinen. Die obgenannten stilistischen Einflüsse sind vor allem in den in England entstandenen Kompositionen Sammartinis und Fischers ersichtlich. Es handelt sich bei diesen Einflüssen allerdings nicht um „nationale Schulen“, die in England Fuss gefasst haben. Die Einflüsse sind vielmehr stilistische Prägungen, die durch allgemeine, national gefärbte stilistische Eigenarten und durch die verwendeten Instrumententypen bedingt sind. Es wurde bereits angemerkt, dass die Methoden Oboen des Typs C ansprechen und abbilden – Fischer hat aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Instrument des Typs D (ev. D1) gespielt und mit eben diesem Instrument den „Boom“ ausgelöst. Ein direkter Einfluss Fischers auf die Methoden ist deshalb also eher unwahrscheinlich. Durchaus denkbare Vermutungen, Fischer sei selbst an mindestens einer dieser Methoden aktiv als Autor oder Begutachter tätig gewesen, können zudem nicht belegt werden.¹ Auch in den im vorhergehenden vierten Kapitel untersuchten Methoden kann kein italienischer Einfluss Sammartinis nachgewiesen werden, ausser den allgemeinen italienisch geprägten stilistischen Tendenzen, die in England in diesem bestimmten Zeitraum allerdings bereits aktuell waren. Es sei hier deshalb auf die Untersuchungen von Janet K. Page verwiesen.²

¹ Vgl. Haynes: Eloquent Oboe S. 498, Haynes: Fingering Charts S. 75, Evans: Instructional Materials S. 61ff und Page: The Hautboy in London S. 364. Solche Vermutungen widersprechen zudem Janet Pages These, Fischer hätte eine weiterentwickelte Oboe des Typs D gespielt, da in diesen Methoden zumindest in den Griff Tabellen offensichtlich nur Oboen des Typs C angesprochen werden. Nichtsdestotrotz begegnet man dieser Vermutung in der Fachliteratur immer wieder, ohne dass jedoch auch nur ein Autor schlüssige wissenschaftliche Belege vorzuweisen hätte oder auf entsprechende wissenschaftliche Untersuchungen verweisen würde.

² Page: The Hautboy in London S. 362 - 366.

5.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden

Es wurde bereits festgestellt, dass in Frankreich im hier untersuchten Zeitraum bis 1785 ausser zwei verschollenen Werken keine Methoden für Oboe nachzuweisen sind. Mindestens eines dieser Werke (Valentin Roesers „*Gamme pour le hautbois avec 12 duos*“, Paris 1773/1785) bestand mit grosser Wahrscheinlichkeit nur aus einer Griffabelle und einigen Duos. Zur zweiten verschollenen Methode (Abrahams „*Méthode pour le hautbois*“, Paris 1780) können keine wertende Aussagen gemacht werden. Der Vergleich mit den zahlreichen Methoden für Traversflöte hat gezeigt, dass der Bedarf an Lehrwerken für Oboe gering war. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Oboe offensichtlich nach wie vor kein typisches Amateurinstrument war und die Traversflöte die Oboe diesbezüglich überflügelte. Es ist deshalb mit gutem Grund anzunehmen, dass die wenigen Amateure und nicht zuletzt auch angehende professionelle Oboisten das Oboenspiel im persönlichen Unterricht ohne unterstützende Lehrmittel erlernten.¹

In den aufschlussreichen Methoden für Traversflöte, die zum Teil didaktisch durchdacht aufgebaut und umgesetzt wurden, zeigen sich bereits erste Tendenzen zur späteren Conservatoire-Methode. Es ist deshalb nicht von der Hand zu weisen, dass sich, wie bereits erwähnt, holzbläserische methodische Prinzipien während des 18. Jahrhunderts in Frankreich offenbar vor allem auf flötistischem Gebiet entwickelten. In diesem Sinne wurde die um 1700 aktuelle französische „Methodentradition im Sinne der Académie Royale“ unterbrochen, sukzessive in eine neue und spätestens mit der Gründung des Pariser Conservatoires auch benennbare Methodentradition überführt.

Die englischen Methoden des untersuchten Zeitraums führen die im vierten Kapitel festgestellte Methodentradition fort, die vor allem auf die Verbreitung von populärer Spielliteratur abzielte. Auch die hier untersuchten Methoden sind mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht für den Unterricht oder das autodidaktische Erlernen des Oboenspiels verwendet worden. Die Methoden mögen mit ihren umfangreichen und populären Musiksammlungen an Amateure gerichtet worden sein; es handelte sich bei diesen Amateuren aber wohl nur in seltenen Fällen um tatsächliche Amateure *auf der Oboe*. Im Sinne einer möglichst grossen Verbreitung wurde mit diesen Sammlungen eine umfassendere Klientel an Amateuren und professionellen Holzbläsern (oder Streichern) angesprochen.

Auch in England ist durch die grosse Anzahl an Methoden für Traversflöte die Beliebtheit dieses Instruments in Amateurkreisen zu erkennen. Diese Methoden bewegen sich bezüglich

¹ Die Methoden Freillon-Ponceins und Hotteterres wurden aufgrund technischer Veränderungen der Instrumente und stilistischer Unterschiede kaum im späteren 18. Jahrhundert verwendet.

ihres Aufbaus allerdings ebenfalls im ähnlichen traditionellen Rahmen, wie er in dieser Untersuchung bereits mehrfach festgestellt wurde. Eine Tendenz zu didaktisch ausgefeilten Methoden, wie sie in Frankreich festzustellen ist, kann hier nicht beobachtet werden.

In der englischen Tradition ist gut erkennbar, wie stark die Veröffentlichung von Methoden mit der Popularität der Oboe zusammenhing. Diese Popularität wurde in ganz Europa durch Virtuosen wie J. C. Fischer und andere genährt. Als Spezialisten auf ihrem Instrument verblüfften sie die Zuhörer mit ihrem Können. Gerade solche Spezialisierungen auf nur ein bestimmtes Holzblasinstrument (die im früheren 18. Jahrhundert noch nicht die Regel waren) schlagen sich erstaunlicherweise in den englischen Methoden für Oboe nur bedingt nieder. Bezüglich dieser Methoden muss immer noch von einer Holzbläsertradition gesprochen werden und die Austauschbarkeit des Melodieinstruments als normale Praxis bei der Wiedergabe der Spielliteratur berücksichtigt werden.¹ So geben die Methoden auch nur sehr beschränkt über oboistische Usancen Aufschluss, die im besten Fall national gefärbt sein könnten. Die diesbezüglich auffälligsten Unterschiede sind vor allem in den Griffstabellen zu beobachten.

Die Griffstabellen der englischen Methoden unterscheiden sich in manchen Punkten von der Griffstabelle Michel Corettes. Die hauptsächlichen Unterschiede bestehen in der häufigeren Verwendung langer Fingersätze in den englischen Methoden, der konsequenteren enharmonischen Unterscheidung bestimmter Töne in Corettes Tabelle, der dortigen Unterscheidung dreier verschiedener Fingersätze für fis' und fis'' und dem geschlossenen Griffloch Nummer 1 bei d'', dis'' und es''. Zudem weist Corettes Tabelle einen viel weiteren Ambitus auf als die englischen Methoden und bietet mehr Fingersatz – Varianten für bestimmte Leittöne (h, fis, e und gis) an, die in oboistisch „bequemen“ Tonarten häufig auftreten und je nach harmonischem Kontext intonatorische Anpassungen erfordern. Die hier aufgelisteten Unterschiede sind nun aber vor allem auf die verwendeten Instrumententypen zurück zu führen und können nicht als Hinweis auf unterschiedliche „Schulen“ oder nationale Traditionen gewertet werden. Während Corettes Methode eine Oboe des Typs B verwendet, basieren die Tabellen der englischen Methoden auf Oboen des Typs C. Der Terminus „nationale Schule“ kann also bezüglich der Oboe nur angewendet werden, wenn dieser direkt mit dem Instrumententyp in Zusammenhang gebracht wird. Im Kapitel 1.4 wurde allerdings gezeigt, dass sich die Verwendung bestimmter Oboentypen stets zeitlich überschneidet, nicht auf nationale Grenzen einschränken lässt und zudem in einem europaweiten Kontext betrachtet

¹ Dass auch umfangreichere Kompositionen nach wie vor in einem Holzbläserischen Sinne gedacht waren, zeigt als prominentestes Beispiel das 1777 komponierte Oboenkonzert in C-Dur, KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart, das daneben auch in einer Fassung für Flöte in D-Dur existiert.

werden muss. Somit kann auch hier abschliessend nur bezüglich der *Methoden* für Oboe von nationalen Unterschieden und somit von *Methodentraditionen* gesprochen werden.

6. Die Einrichtung musikalischer Lehranstalten als Wegbereiter didaktischer Systematik in Instrumentallehrwerken – Methoden für Oboe 1785 – 1800

6.1 Französische Methoden

6.1.1 Van der Hagen 1792

Amand van der Hagen wurde 1753 in Antwerpen geboren und verstarb 1822 als gefeierter Klarinettist in Paris. Er komponierte viele Werke für Militärmusik und war selber auch in verschiedenen militärischen Formationen als Klarinettist und Fagottist tätig. Daneben war van der Hagen erfolgreicher Verfasser von Instrumentalmethoden.¹ Der ersten systematischen Methode für Klarinette 1785² folgten eine Methode für Oboe 1792³ und eine Methode für Flöte 1798⁴. In van der Hagens Methoden scheinen sich die im letzten Kapitel festgestellten Entwicklungen bezüglich der französischen Methodentradition für Flöte zu einem vorübergehenden Höhepunkt zu vereinen und auf andere Holzblasinstrumente zu übertragen. Alle drei Methoden zeichnen sich durch eine bis anhin nie da gewesene didaktische Systematik aus und revolutionieren dadurch die französische Methodentradition. Der Vergleich der hier untersuchten Methode für Oboe mit den Methoden für Klarinette und Flöte zeigt zudem deutlich auf, dass van der Hagen seine didaktischen Prinzipien und Vorgehensweisen mit jeder neu verfassten Methode verbesserte und ausfeilte. So scheint die Methode für Oboe auf den ersten Blick viele Gemeinsamkeiten mit der sieben Jahre früher verfassten Methode für Klarinette zu haben; das genaue Studium der Methoden van der Hagens zeigt allerdings auf, dass sich didaktische Vorgehensweisen, Ratschläge und Übungen im Laufe der Zeit veränderten.⁵ Die Verbesserungen werden vor allem in den ausformulierten Erläuterungen sowie den hinzugefügten Notenbeispielen und progressiven Etüden der Methoden ersichtlich.

Obwohl van der Hagen Klarinettist und Fagottist war, ist aufgrund seiner Erfahrungen mit diesen Doppelrohrblatt- und Einfachrohrblattinstrumenten anzunehmen, dass er die Methode für Oboe selber verfasst hat. Der Beistand einer beratenden, oboistisch professionell ausgebildeten Person kann zwar nicht ausgeschlossen werden; eine zweite beteiligte Person

¹ Vgl. New Grove: Van der Hagen.

² Lescat: Méthodes et Traités Clarinette S. 45 – 64.

³ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 109 – 141.

⁴ Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière II S. 179 – 297.

⁵ Es ist allerdings auch anzumerken, dass sowohl die Methode für Klarinette als auch die Methode für Flöte detaillierter sind und andere Schwerpunkte setzen als die Methode für Oboe. So enthalten diese Methoden beispielsweise auch Erläuterungen zum musiktheoretischen Grundwissen.

wird von van der Hagen jedoch nicht genannt. Die Methode für Oboe erschien 1792 und wurde 1797 in einer unbearbeiteten Auflage nachgedruckt.¹

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Zur Methode existiert kein Vorwort; es sind lediglich einige kurze Anmerkungen auf dem Titelblatt angefügt, die den Inhalt der Methode beschreiben. Erwähnenswert ist hier die explizite Ausrichtung der Methode an „*les Commençons*“²; die Methode richtet sich also an Anfänger.

Es wird nirgends erwähnt, dass die Methode für das autodidaktische Erlernen des Oboenspiels nützlich oder ein Lehrmittel für Lehrer sei. Letzteres ist allerdings eindeutig der Fall: In der Methode werden an verschiedenen Stellen immer wieder der Lehrer („*le maître*“) und der Schüler („*l' écolier*“) explizit angesprochen. Diese Nennungen werden in der folgenden Inhaltszusammenfassung jeweils erwähnt werden. Es sei aber bereits jetzt vorweggenommen, dass es sich bei van der Hagens Methode aufgrund dieser Nennungen im jeweiligen Zusammenhang eindeutig um ein Lehrmittel für den Oboenunterricht handelt.

b) *Inhaltszusammenfassung*

Bereits auf der ersten Seite wird die Griffabelle mit einigen Erläuterungen abgebildet (siehe dazu e)). Die darauf folgenden Erläuterungen sind jeweils mit Übertiteln versehen, die zwecks besserer Orientierung auch in dieser kurzen Zusammenfassung ins Deutsche übersetzt verwendet werden. Die Erläuterungen van der Hagens sind mit zahlreichen Notenbeispielen und praktischen Übungen versehen. Diese werden in dieser Zusammenfassung beschrieben und nur ausgewählte Notenbeispiele in einer transkribierten Fassung eingefügt.

Die Methode ist zweigeteilt: Der erste Teil umfasst sämtliche theoretischen Erläuterungen zum Oboenspiel und eine Sammlung mit 12 zweistimmigen und etüdenähnlichen Stücken. Der zweite Teil enthält 18 zweistimmige Spielstücke und 6 mehrsätzliche Duette.

Über die Körper- und Kopfhaltung:

- Es ist darauf zu achten, dass der Anfänger gerade steht, den Kopf nicht neigt oder nach vorne streckt. Dadurch würde das freie Atemholen erschwert. Die Arme sollen in einem „vernünftigen Mass“ vom Körper weg gehalten werden. Die Finger sollten sich immer

¹ Lescat: Méthodes et Traités S. 188.

² Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 109.

direkt über den Grifflöchern befinden und nur kleine Bewegungen ausführen. Dabei ist vor allem darauf zu achten, dass der kleine Finger der rechten Hand immer die beiden Klappen (gemeint sind die C- und Es- (bzw. Dis-) Klappen) bequem erreichen kann.

Über den Ansatz:

- Ein guter Ansatz ist für das Oboenspiel von elementarer Bedeutung und erlaubt kein Mittelmass. Der Ansatz, seine Abhängigkeit von einem guten Rohr und der Mangel an guten Lehrern für Oboe ist mitunter der Grund, warum das Oboenspiel so schwierig ist. Rohre für Anfänger sollten nicht zu stark und nicht zu schwach sein. Das Rohr soll nicht zu weit in den Mund hinein geschoben werden, da so die Elastizität des Rohrs nicht mehr mit den Lippen kontrolliert werden kann. Gerade diese Elastizität sollte man aber immer zwischen den Lippen spüren. Bei tiefen Tönen soll das Rohr lediglich mit den Lippen gut umschlossen werden, sodass keine Luft entweicht. Sobald man in der Tonleiter aufsteigt, soll man das Rohr graduell mit den Lippen immer ein bisschen mehr klemmen („pincer“); dies soll aber nicht zu stark geschehen, da sonst der Luftstrom das Rohr nicht mehr passieren kann.

Van der Hagen benutzt in seiner Beschreibung des Ansatzes beim Ansteigen in der Tonleiter das Wort „pincer“. Dieses Wort wurde in den französischen Methoden bis anhin nicht in diesem Zusammenhang verwendet, es ist dem Autor in seiner Editionsarbeit zur *Méthode de Hautbois* von Gustave Vogt allerdings mehrmals begegnet und wurde dort ausgiebig diskutiert.¹ Die dort gemachten Erkenntnisse können auch hier angewendet werden: Im alltäglichen Gebrauch nimmt *pincer* die Bedeutung eines leichten Klemmens oder Kneifens, wie etwa einer Pinzette an. Es handelt sich hierbei nicht um ein Pressen oder Quetschen.² Auf die oboistische Ansatztechnik übertragen, müssen die Lippen also nur im weitesten Sinne direkt an der Verengung des Rohrs beteiligt gewesen sein, da durch das Überblasen in die zweite Oktave und damit verbundene Veränderungen des Rachenraums durch die Zunge („o“ oder „u“ für tiefe Lagen, „ü“ und „i“ für hohe Lagen) die Lippen von selbst eine grössere Spannung aufweisen. Diese natürliche Lippenspannung kann am ehesten mit dem Klemmen einer Pinzette verglichen werden. Van der Hagens Erklärung des Ansatzes ist ungenau und mangelhaft, da er neben dem „Klemmen“ des Rohrs keine weiteren Erklärungen zur Luftführung abgibt. Damit sind die Erläuterungen van der Hagens zwar aus heutiger Sicht

¹ Vgl. Kreyenbühl: Vogt S. 69f.

² Mündliche Information von Michel Rosset, St. Gallen und Bestätigung von Frau Dr. Maud Hilaire-Schenker.

nicht auswert- und praktisch nachvollziehbar, ein alleiniges Pressen oder Quetschen des Rohrs kann aber aufgrund der Verwendung des Wortes „pincer“ ausgeschlossen werden.¹

Wie man einen schönen Klang erzeugt:

- Mit dem Verweis auf ein hinzugefügtes Notenbeispiel, das eine C-Dur Tonleiter von c' bis d''' auf- und abwärts abbildet, erläutert van der Hagen, dass es für einen schönen Klang unumgänglich sei, diese Tonleiter in sehr langsamem Tempo zu spielen und dabei jeden Ton anschwellen zu lassen. Nach jedem Ton soll geatmet werden, um den Ansatz nicht zu ermüden. Wenn man diese Übung lange Zeit („*quand on aura joué longtemps*“²) gespielt habe, solle man mit anderen Tonarten und den einfachen Übungsstücken fortfahren (siehe g)).
- Man soll stets darauf achten, die Finger nicht auf den Grifflöchern zu „rollen“ sondern die Töne sauber zu greifen. Daneben soll man solche Übungen ohne Zungenstoss spielen, da dieser Unsauberkeiten der Fingerarbeit beim Wechsel der Fingersätze verbergen könne.
- Sobald der Schüler (hier wird der Schüler in der dritten Person angesprochen, es handelt sich also um einen Hinweis für den Lehrer)³ mit den Tonleiterübungen beginnt (diese folgen weiter unten), muss er viel Klang mit seinem Instrument erzeugen und laut spielen. Er gewöhnt sich ansonsten einen „mageren Ton“ an.

Auswahl der Musikstücke:

- (Hier wird der Schüler direkt angesprochen). Auch wenn die Fortschritte bezüglich der Fingersätze und des Klangs gross sind und man bereits alles gespielt habe, was in dieser Methode enthalten sei, soll man sich niemals über seinen Lehrer hinwegsetzen und eigenmächtig Spielliteratur auswählen. Der Lehrer wird zeigen, wie schwierige Konzerte und andere Stücke zu spielen sind. Es ist nämlich wichtig, dass man die Perfektion durch graduelles Fortschreiten des Schwierigkeitsgrades erreicht. Deshalb soll man lange Zeit einfache und langsame Stücke spielen, da nichts schwieriger ist, als ein Adagio gut zu spielen und auch nichts den Musiker besser ausbildet.

¹ Geoffrey Burgess übersetzt das Wort „pincer“ in Zusammenhang mit Gustave Vogts Ansatztechnik mit dem englischen „squeeze“, womit der eigentliche Wortsinn des französischen „pincer“ allerdings verfehlt wird. Vgl. beispielhaft Burgess: Vogt S. 92.

² Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 111.

³ Im Folgenden wird dies nicht mehr angemerkt werden, sondern nur, wenn der Schüler direkt angesprochen wird.

Oboenrohre:

- Dies ist ein delikates Kapitel, da alles von einem guten Rohr abhängt. Jeder Oboist stellt seine Rohre, weichere oder härtere, nach seinem persönlichen Ansatz her. Für ein gutes Rohr wird gutes und reifes Holz benötigt, das Holz der Klarinetten- und Fagottrohre ist für die Oboe nicht geeignet. Die Herstellung eines Rohrs lässt sich wegen der verschiedenen dafür notwendigen Werkzeuge nicht schriftlich erklären. Hierbei können nur die Praxis und das Zuschauen bei anderen dienlich sein.

Tonleitern in allen Taktarten (sehr wichtiges Kapitel):

- Die nachfolgend abgebildeten Tonleitern in verschiedenen Taktarten dienen dazu, die am meisten benutzten Taktarten kennen und zählen zu lernen. Der Schüler kann sich auf das korrekte Zählen konzentrieren, da alle Tonleitern diatonisch fortschreiten und kein Tempo fixiert ist. Man soll die Übungen zuerst Adagio spielen und sukzessive das Tempo bis zum Allegro steigern; der Schüler soll dabei immer den Takt schlagen, bzw. mitzählen. Die Abfolge für die Tempowahl ist: 1. Adagio, 2. Andante, 3. Allegretto und 4. Allegro.
- Es folgen sieben Notenbeispiele mit kurzen Erklärungen, die hier zusammengefasst werden:
 - „C“: wird auf den Schlag 1 und 3 gezählt; kurze neuntaktige Übung mit Tonrepetitionen, Ambitus c' – c'''.
 - „2/4“: besteht aus einem betonten und einem unbetonten Schlag; zehntaktige Übung mit Tonrepetitionen, Ambitus c' – c'''.
 - „6/8“: dieses Tempo ist mit „2/4“ verwandt und besteht aus zwei Viertelnoten mit je einer angehängten Achtelnote, die Töne müssen immer gut voneinander mit dem Zungenstoss getrennt werden; achttaktige Übung mit Tonrepetitionen, Ambitus d' – d''' (inkl. cis''').
 - „3/4“: besteht aus einem betonten und zwei unbetonten Schlägen; zehntaktige Übung mit Tonrepetitionen, Ambitus d' – d''' (inkl. cis'', fis' und fis'').
 - „3/8“: wie „3/4“, es wird allerdings in schnelleren Tempi angewendet als „3/4“; zwölftaktige Übung mit Tonrepetitionen, Ambitus g' – g'' (inkl. fis' und fis'').
- „Tonleiter mit Begleitung“: Es folgen zwei weitere zweistimmige Übungen in „C“ und „2/4“, beide stehen in C-Dur; die erste Stimme spielt Haltetöne ab c' bis c''' auf- und abwärts, während die zweite Stimme Akkordbrechungen dazu spielt. Erklärungen von der Hagens: diese Übungen sollen zuerst sehr langsam gespielt werden und dabei die Haltetöne

gut gehalten werden; danach kann das Tempos sukzessive gesteigert werden. Der Schüler soll alternativ die erste und zweite Stimme spielen und dabei immer den Takt mitzählen.

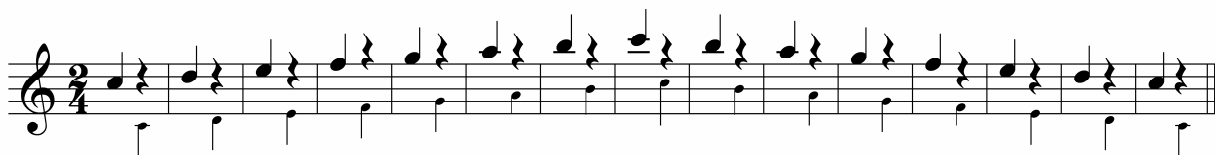
- „*Übungen*“: Es folgen 13 weitere Übungen zu den Tonarten. An den Übungen soll gemäss Anweisung oft gearbeitet werden, damit sich der Schüler mit den Tonarten bekannt machen und seine Fingerarbeit festigen kann.

Kurze Übungen in C-, G-, D-, A-, F-, B- und Es-Dur, sowie a-, e-, h-, d-, g- und c-Moll. Taktart durchgehend 2/4. Die Übungen bestehen aus den jeweiligen Tonleitern mit eingebauten Terzfortschreitungen, sowie Quart-, Quint- und Sextsprüngen.

- „*Weitere Übungen zur sicheren Fingersetzung*“: Es folgen 12 weitere kurze Etüden in C-, F-, G-, D- und A-Dur, sowie g- und d-Moll; Taktarten: C , C, 2/4 und 3/4. Die Übungen stehen im weiten Ambitus von c' bis d'' und trainieren systematisch Schwierigkeiten: Tonleitern wechseln sich mit teilweise sehr weiten Sprüngen, Akkordbrechungen, Terzfortschreitungen und chromatischen Passagen ab. Es sind allerdings fast keine Artikulationen oder Bindungen eingezeichnet. Diese Etüden sind, obwohl kurz und gut, teilweise ziemlich anspruchsvoll.

Übungen zu den Pausen:

- Es ist wichtig, dass der Schüler genau weiss, wie eine Pause auszuführen ist. Die nachfolgenden Übungen dienen dazu, den Schüler darin zu schulen.
- „*Beispiel*“: In einem Notenbeispiel werden die Pausen durch klein gedruckte Notenköpfe verdeutlicht (siehe untenstehende Übertragung). Der Schüler soll zuerst alle Noten spielen und sich so den Wert der Pause verinnerlichen. Anschliessend soll der Schüler die klein gedruckte Note weglassen und als Pause „spielen“.¹



Die oben stehende Übung folgt anschliessend in der Umkehrung der Verhältnisse, d.h. zuerst die Pause, dann der zu spielende Ton. Anschliessend folgt dieselbe Übung mit anderen Notenwerten in „C“. In dieser dritten Übung wird ab der Hälfte der Takte die „Hilfsnote“ ganz weggelassen und nur die Pause gedruckt.

- „*zweistimmige Beispiele*“: Es folgen 10 weitere Übungen zum Üben der Pausenwerte. Nur eine dieser 10 Übungen ist zweistimmig; dort ist allerdings vermerkt, dass der Schüler

¹ Das nachfolgende Notenbeispiel ist eine Transkription des Originalbeispiels van der Hagens im hier untersuchten Kapitel. Vgl. Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 114.

abwechselnd die erste und die zweite Stimme spielen soll. Die Übungen stehen in G-, C-, D- und F-Dur, sowie d-Moll; die benutzten Taktarten sind 2/4, C und 3/4. Die Übungen sind mittelschwierig.

- „*Übungen zu den Synkopen*“: Es folgen vier kurze und relativ einfache Übungen zu den Synkopen in D- und C-Dur und in den Taktarten 2/4, C, 3/4 und 3/8.
- „*Übungen zu den punktierten Notenwerten*“: Die Punktierung wird anhand punktierter Halben, Viertel- und Achtelwerten trainiert. Alle vier Übungen stehen in C-Dur und in den Taktarten C und 2/4.
- „*Übung mit vermischten Notenwerten*“: Es folgen zwei kurze Übungen in C-Dur und in den Taktarten C und 2/4, in denen Synkopen und Punktierungen vermischt behandelt und trainiert werden.

Die verschiedenen Zungenstösse und Bindungen:

- Der Zungenstoss wird mit dem Bogenstrich der Streichinstrumente verglichen. Die Bedeutung des Zungenstosses und der Bindungen ist nicht zu unterschätzen, da beide am Ausdruck direkt beteiligt sind. Es ist besonders darauf zu achten, dass der Zungenstoss synchron zu den Bewegungen der Finger verläuft.

Es werden zwei verschiedene Arten von Zungenstössen erläutert:

1. „Tu“: „*un coup de langue à chaque note, sans que le son soit interrompu*“¹; dieser Zungenstoss ist am besten mit „Portato – Zungenstoss“ zu übersetzen.
2. „Té sec“: trockener Staccato – Zungenstoss, der die Töne klar trennt.

Es ist unschwer erkennbar, dass van der Hagen die althergebrachte Unterscheidung „tu – ru“ für den Zungenstoss aufgibt und stattdessen neue Bezeichnungen einführt, die der tatsächlichen klanglichen Unterscheidung der verschiedenen Zungenstösse besser entsprechen. „Tu“ ist hierbei als sanfter und „Té sec“ als harter Zungenstoss zu interpretieren. Zwischenformen der Artikulation, die sich durch Mischung der beiden Zungenstossvarianten ergeben, werden hier nicht erwähnt. Dies ist auch verständlich, da solche Details erst im professionellen und weit fortgeschrittenen Unterricht eine Rolle spielen.

- „*Sehr wichtige Übung*“: Wenn in Vierergruppen paarweise zwei Töne gebunden und zwei gestossen werden, ist es wichtig, die Bindung klar von den gestossenen Tönen abzutrennen und die gestossenen Töne mit „tu“ zu stossen; mit „té sec“ werden die Töne ansonsten zu hart und abgehackt. Diese Art der Bindung wird in einem Notenbeispiel verdeutlicht.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 116.

Wenn eine Passage mit drei Tönen beginnt und anschliessend die Vierergruppen paarweise gebunden und gestossen werden wie oben erläutert, werden die ersten drei Töne gestossen. Auch dies wird in einem kurzen Notenbeispiel dargestellt.

Es folgen zwei weitere Notenbeispiele mit Achteln in Vierergruppen (Wechselnoten); der erste Ton jeder Gruppe wird gestossen, die anderen drei (Wechselnoten) werden gebunden. Über dem gestossenen Ton wurde ein Keil angebracht und der entsprechende Ton als „piqué“ bezeichnet. „Piqué“ wird nirgends erklärt; es handelt sich dabei aber mit Sicherheit um einen scharf und kurz gestossenen Ton.

In einem weiteren Notenbeispiel werden Zweierbindungen abgebildet und ganz kurz erläutert. Ein nächstes Notenbeispiel bildet einen Lauf in Sechzehntelwerten ab, alle Töne werden paarweise gebunden. Erklärung von der Hagens: Wenn das Tempo nicht sehr schnell ist, werden solche Passagen immer in Zweiergruppen gebunden.

Da Bindungen, Staccatopunkte oder Piqué-Keile in der Literatur nicht immer gedruckt erscheinen, ist es Brauch dass in solchen Fällen immer der „normale“ Zungenstoss angewendet wird, d.h. die ersten zwei Töne werden gebunden, die anderen zwei gestossen.

In einem Notenbeispiel wird dieser Fall (d.h. eine unbezeichnete Passage) abgebildet.

Als letztes Notenbeispiel dieses Kapitels folgt eine kurze Passage in Achteln im 3/4 - Takt. In solchen Sechsergruppen sollen immer die ersten zwei Töne gebunden und alle anderen gestossen werden. Der erste Ton der Gruppierung erhält dabei deutlich mehr Ausdruck als alle restlichen fünf.

Triolen:

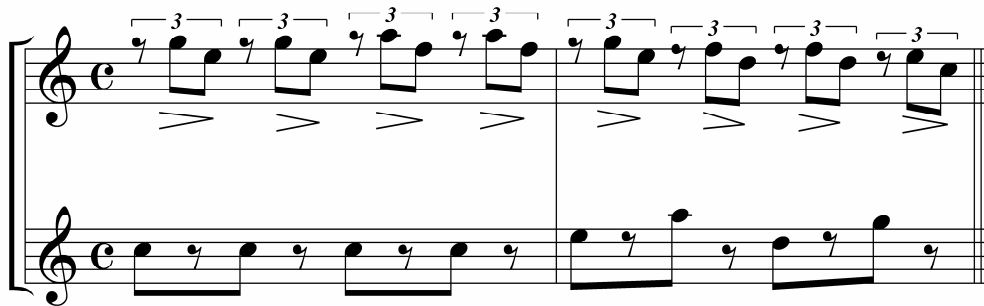
- In vier Notenbeispielen werden verschiedene Artikulationen und die dazu zu verwendenden Zungenstösse erläutert. Die Beispiele stehen in C-Dur und in der Taktart C, es sind durchgehend Triolenketten in Achteln abgebildet.
 1. Alle Triolen mit „tu“ gestossen „*sans détacher*“¹; es ist also ein weicher Zungenstoss ohne deutliche Abtrennung der Töne („Portato“) zu spielen.
 2. Alle Triolen mit Staccatopunkten versehen, „*détachées*“², gestossen mit „Té sec“.
 3. Bei allen Triolen die ersten zwei Töne gebunden, der dritte gestossen; der gestossene dritte Ton der Triole soll *détachée*, also mit „Té sec“ gestossen, gespielt werden.
 4. Bei allen Triolen ist der erste Ton mit einem Keil versehen („piqué“), der zweite und dritte Ton der Triole werden gebunden; es wurde bereits weiter oben festgestellt, dass

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 117.

² Ebd.

„piqué“ einen scharfen und kurzen Zungenstoss erfordert. Es handelt sich hierbei um eine Verschärfung des „Té sec“.

- In einem weiteren Notenbeispiel wird das Zusammenspiel von auf zwei Stimmen aufgeteilten Triolen erläutert:¹

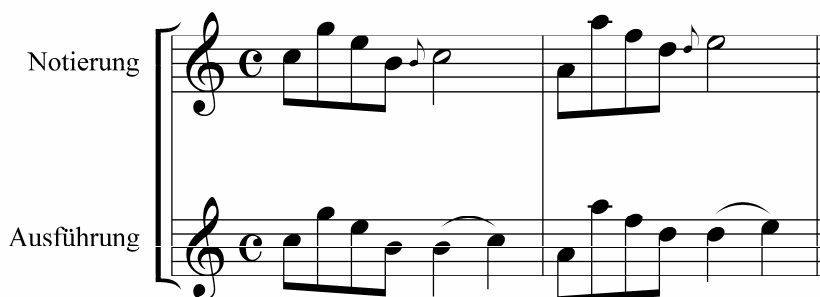


Die Betonungsverhältnisse der ersten Stimme sollen immer berücksichtigt werden. Der Schüler soll beide Stimmen abwechselungsweise spielen.

- Wenn alle drei Töne der Triole gebunden werden, soll der erste Ton mit einem deutlichen Zungenstoss angespielt und die folgenden zwei Töne „mitgerissen“ werden.
- „Beispiel für Sextolen“: Sextolen sollen nicht wie Triolen gespielt werden, und auf keinen Fall soll dem vierten Ton eine entsprechende expressive Bedeutung gegeben werden. Das dazugehörige kurze Notenbeispiel (indem alle Achtelsextolen gebunden sind) soll auch in einer durchgehend gestossenen Variante gespielt werden.

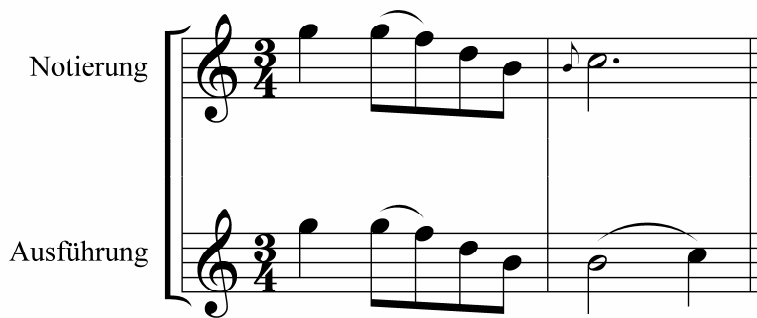
Das Port de Voix:

- kurze Erklärung des „port de voix“ mit Hilfe zweier Notenbeispiele (Ausschnitte siehe unten).²



¹ Transkribierter Ausschnitt des Originalbeispiels in: Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 117.

² Transkribierte Ausschnitte des Originalbeispiels in: Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 117.



Neben diesen Beispielen werden auch „ports de voix“ von der oberen Nebennote abgebildet, was sehr ungewöhnlich ist. Sonst werden von van der Hagen allerdings keine weiteren Erläuterungen zur Ausführung angeführt. Es wird lediglich gesagt, dass der zweite Ton abgekürzt werden müsse; wie lange das effektive „port de voix“ also sein soll, wird nicht ausgesagt, wobei die Länge gemäss den oben abgebildeten Beispielen sehr unterschiedlich sein kann.

Vorhalte und Fülltöne als Verzierung („Des Nottes de Gout“):

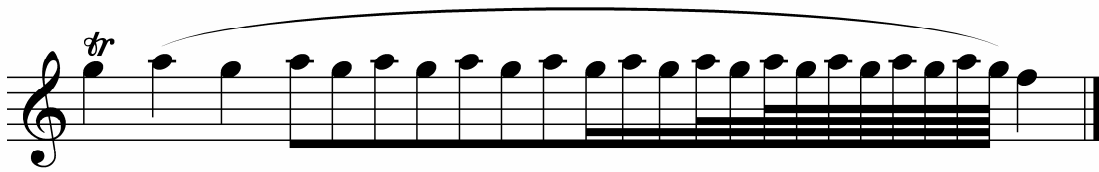
- Vorhalte sollen immer an die Hauptnote angebunden werden.
- Einzelne Intervalle können nach dem guten Geschmack mit Zwischentönen (d.h. Durchgangsnoten) aufgefüllt werden; davon ausgenommen sind fallende Terzen. In Tutti-Stellen im Orchester, Unisono-Stellen mit anderen Instrumenten und ähnlichen Fällen sollen keine solchen Verzierungen und zudem Verzierungen dieser Art nur in gesanglichen Phrasen und Solostellen eingefügt werden. Es folgt ein Notenbeispiel, das diese Verzierungspraxis mit Vorhalten und Fülltönen (d.h. Durchgangsnoten) illustriert.

Bei Echostellen oder Imitationen einer anderen Stimme sollten Verzierungen dieser Art ebenfalls nicht eingefügt werden. Es folgen zwei weitere Notenbeispiele zur Illustration von Echostellen und eine Solopassage, die durchgehend mit Fülltönen verziert wurde (vgl. Abb. 18, oberer Rand).

Triller:

- Erklärung des Trillers. Es soll immer mit der oberen Nebennote, regelmässig und nur für die Dauer des Notenwerts des Trillertons getrillert werden (Ausnahme bei Fermaten). Der Triller soll langsam beginnen, unter Steigerung der Intensität des Klanges immer schneller

werden und so schnell wie möglich enden. Diese Erklärung wird durch ein Notenbeispiel erläutert:¹




- „Triller mit und ohne Vorbereitung“: Der Triller mit Vorbereitung („Cadence préparée“) besteht aus einer kurzen Trillernote, welcher der Vorhalt mit einem längeren Notenwert vorangeht. Der Triller ohne Vorbereitung („Cadence subite“) wird von der unteren Nebennote erreicht, weshalb hier der Vorhalt von der oberen Nebennote separat in einem Terzschrift angespielt werden muss. Beide Trillervarianten werden in einem Notenbeispiel zur Illustration abgebildet (vgl. Abb. 18).
- „Das Martellement“: Das Martellement wird als das Gegenteil des Trillers bezeichnet, da es mit der unteren Nebennote ausgeführt wird. In einem Notenbeispiel wird die Ausführung des Martellement erläutert. Es handelt sich dabei um einen zweifachen Mordent, das dem ursprünglichen Ton vorangeht und ihn somit um die Hälfte verkürzt.

Es folgen die Etüden des ersten Teils und anschliessend die Spielstücke und Duette des zweiten Teils (siehe dazu **g**)).

¹ Transkribiertes Originalbeispiel aus: Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 118.

19

Autre
Avec des notes de gout




port de voix

Des Cadences

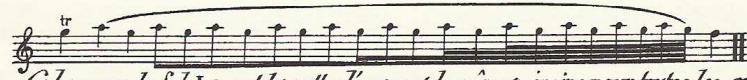
effet de la dernière mesure

La Cadence est l'agitation d'un ou de deux doigts qu'il faut mouvoir rapidement et produire un battement égal et bien soutenu, elle ne doit durer qu'autant que la valeur de la note Cadencée l'exige à moins que la note ne soit marquée d'une tenue. Voyez ci après



alors la durée de la Cadence est à la volonté de l'exécutant, elle se fait en empruntant une note diatoniquement au dessus de la note Cadencée et pour parvenir à bien Cadencer ce qui est un grand mérite dans tous les instruments, il faut Commencer par agiter le doigt très lentement et battre plus vite progressivement en enflant le Son et la terminer le plus vivement possible.

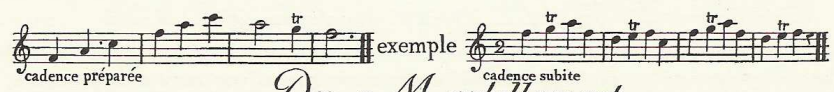
Exemple



Cadence sur le Sol. La est la note d'emprunt, le même principe pour toutes les autres Cadences

Cadence préparée et Cadence Subite ou non préparée

La Cadence préparée est une note brève précédée d'une note longue la Cadence Subite ou trill, se trouve parmi des notes égales



exemple

Du Martellement

Le martellement est le Contraire de la Cadence quant à la note d'emprunt, il faut ici emprunter la note au dessous de celle qui doit être martellée la Cadence commence par la note d'emprunt, le martellement Commence par la note d'harmonie mais il finit comme la Cadence c'est à dire par la note d'harmonie.

Abb. 18: Erläuterungen zum Triller in „Van der Hagen 1792“¹

c) Inhaltliche Schwerpunkte

In van der Hagens Methode sind keine Schwerpunkte eindeutig feststellbar. Die Methode versucht, möglichst alle Aspekte des Oboenspiels abzudecken und diese zu erläutern. Die Erklärungen sind zwar oft knapp, werden aber in den meisten Fällen, in denen Worte nicht genügen, durch Notenbeispiele illustriert und damit selbstredend erklärt. Die vielen Notenbeispiele zeigen das aufrichtige Bemühen, musikalische und technische Sachverhalte des Oboenspiels möglichst eindeutig festzuhalten und zu vermitteln. Der Schüler selbst wird nur in seltenen Fällen direkt angesprochen – meistens wird vom Schüler in der dritten Person gesprochen, womit sich die Methode eindeutig an eine weitere Person, die Lehrperson, wendet.

d) Besonderheiten

Van der Hagens Methode weist in dieser Untersuchung in eine neue Richtung und besticht durch ihre Klarheit: Sie ist systematisch und didaktisch durchdacht aufgebaut und umgesetzt

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 118.

worden, mit Übungen und Notenbeispielen wird jeder Erklärungsschritt verdeutlicht und damit vereinfacht, die Etüden und Spielstücke der Sammlung bauen auf Gelerntem auf und vervollkommen das Spiel auf der Oboe. In dieser Methode wird das Oboenspiel erstmals tatsächlich *entwickelt*.

Die Methode richtet sich mit keinem Wort an Autodidakten und erhebt auch nicht den Anspruch, für diese Klientel verfasst worden zu sein. Die Wortwahl der Methode zeigt eindeutig, dass es sich hierbei um ein Lehrmittel handelt, das im Oboenunterricht verwendet werden konnte. Als solches ist die Methode auch durchaus nutzbar und Mängel (so z.B. die ungenügenden bzw. schliesslich auch unnötigen Erklärungen zum Rohrbau) beheben sich damit von selbst, da die Anwesenheit eines Lehrers vorausgesetzt wird.

e) Griff- und Trillertabelle

Wie bereits erwähnt, erscheint die Griff-tabelle ungewöhnlicherweise bereits auf der ersten Seite der Methode. Neben einer gezeichneten Oboe sind Fingersätze von C' bis F''' mit dem herkömmlichen französischen System mit Punkten und Kreisen abgebildet. Enharmonische Verwechslungen sind zwar angegeben, wirken sich jedoch nicht auf die entsprechenden Fingersätze aus. Bei der abgebildeten Oboe handelt es sich um ein Instrument des Typs D2 mit Doppellöchern bei den Griff-löchern 3 und 4.

Mit ihrem Ambitus von c' bis f''' übertrifft diese Tabelle alle bisher in früheren Methoden angetroffenen Tabellen. Ab dis''' ist allerdings ein Vermerk angebracht, dass für die folgenden Töne bis f''' keine klar determinierten, sondern verschiedene Fingersätze existieren:

„nota. les quatres dernieres notes de la gamme savoir re# ou mi^b mi naturel et fa n'ont point de doigté déterminé car les professeurs de cet instrum^t. employent differentes positions p^r. faire les notes qui passent l'étendu ordinaire qui est le re de la seconde octave.“¹

Auf einer separaten Zeile werden zusätzliche Fingersätze für c''' und h'' angegeben, die sich empfehlen, wenn diese Töne schnell nacheinander gespielt werden müssen. Diese Fingersätze werden in der Auflistung aller Tabellen im Kapitel 6.1.3 in den Trillertabellen angegeben werden, da es sich hierbei um einen Trillerfingersatz handelt.

Es ist keine Trillertabelle vorhanden. Diese Tatsache ist erstaunlich, da die Methode den offensichtlichen Zweck eines Lehrwerks verfolgt, und da auch in der Griff-tabelle sehr hohe

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 110.

Spitzentöne bis f''' abgebildet sind, die jedoch in den nachfolgenden Übungen, Etüden und Stücken gar nie verlangt werden (der Ambitus reicht nur bis d'''). Vermutlich wurden die Trillerfingersätze, die in der Tat sehr unterschiedlich sein und je nach harmonischem oder melodischem Kontext viele verschiedene Formen annehmen können, als nicht wichtig genug oder zu kompliziert angesehen und deshalb mündlich tradiert. Anders ist die Abwesenheit einer Trillertabelle nicht zu erklären.¹

f) Pädagogik / Didaktik

Van der Hagen wendet gezielt didaktisch durchdachte Hilfsmittel an und vermittelt diese auch unmissverständlich als anwendbare Lernstützen für den Schüler. Erwähnenswert ist hierbei die „Pausenübung“, die von der Pause als „stillem Ton“ ausgeht und somit erreicht, dass der Schüler die Pause nicht einfach verstreichen lässt, sondern aktiv erlebt und denkt. Neben ihrem musikalischen Nutzen ist diese Übung auch für das kontrollierte Atemholen hilfreich. Van der Hagen versucht zudem, Schwierigkeiten in separaten Übungen zu vereinfachen und sie sodann mit anderen Problemen zu verbinden. Dies ist beispielsweise bei den Übungen zu den Synkopen und den Punktierungen der Fall. In einer abschliessenden Übung werden diese beiden, vorher isoliert trainierten rhythmischen Schwierigkeiten zusammengeführt und so der „Ernstfall“ simuliert. Als weiteres und zentrales didaktisches Prinzip van der Hagens kann die Temposteigerung als Hilfsmittel bezeichnet werden. In sehr vielen Fällen empfiehlt van der Hagen zuerst das langsame Spielen bis zur Perfektion und erst anschliessend kontrollierte Steigerungen des Tempos. Es ist bemerkenswert, dass van der Hagen Schwierigkeiten oft mit ganz unterschiedlichen Übungen angeht. Hierbei wendet er ein Prinzip an, das wohl auch heute noch als allgemeingültiges pädagogisches Prinzip gilt: Das Problem erfassen, mit verschiedenen Übungen von allen Seiten umkreisen und damit die Schlinge immer enger ziehen, bis das Problem gelöst ist.

Van der Hagens pädagogische und didaktische Vorgehensweisen sind bemerkenswert, professionell und konnten so bis anhin noch nie in dieser Untersuchung beobachtet werden.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Die musikalischen Übungsbeispiele sind in zwei Teile gegliedert. Neben den zahlreichen Übungen und kurzen Etüden innerhalb des ersten Teils der Methode enthält dieser Teil auch

¹ Die nachfolgenden Methoden Garniers (1800, siehe Kapitel 6.1.2) und Vogts (ca. 1816, siehe Kreyenbühl: Vogt S. 45f.) enthalten Trillertabellen.

eine kleine Sammlung an kurzen Etüden. Der zweite Teil besteht ausschliesslich aus musikalischen Übungsbeispielen. Diese Aufteilung gründet auf systematischen Überlegungen, die im Folgenden sichtbar werden.

1. Teil:

Am Schluss der Erläuterungen zum Oboenspiel sind 12 kurze zweistimmige Etüden angefügt („12 Leçons à deux Parties“¹). Es wird angemerkt, dass der Schüler abwechselungsweise die erste und die zweite Stimme dieser Etüden spielen soll.

Die 12 Stücke stehen in den Tonarten C-, F-, D-, B-, G- und A-Dur, sowie c- und d-Moll. Mit maximal drei # und drei b's bewegen sich die Stücke damit in auf der Oboe gut spielbaren Tonarten. Die verwendeten Taktarten sind 2, 2/4, $\frac{3}{4}$, C, 6/8 und 3/4. Der Ambitus reicht von c' bis d'''. In den Etüden sind klare Schwerpunkte und Bemühungen zu erkennen, bestimmte Schwierigkeiten gezielt zu trainieren. Da dies hier erstmals beobachtet werden kann, ist ein genauerer Blick auf diese Etüden aufschlussreich. In der folgenden Auflistung werden deshalb die jeweiligen Schwerpunkte und in Klammern der Schwierigkeitsgrad der Etüden genannt:

1. einfache Einspielübung, Ausdauer (sehr einfach)
2. Imitationen und Artikulation „zwei gebunden, zwei gestossen“ (einfach)
3. Artikulation „zwei gebunden, zwei gestossen“ und Klang (einfach)
4. Klang und Dynamik (technisch einfach, bzgl. Ansatztechnik und Ausdauer mittelschwierig)
5. Pausen im Zusammenspiel (einfach)
6. Punktierungen und Staccato (mittelschwierig)
7. lange Bindungen, bzw. deren Regelmässigkeit (mittelschwierig)
8. pastorale Punktierungen, Artikulation „piqué“, Dynamik (mittelschwierig)
9. verschiedene Staccatoarten, Ausdauer (mittelschwierig)
10. Klang und Dynamik (einfach)
11. Pausen im Zusammenspiel (einfach)
12. verschiedene Staccatoarten, Pausen im Zusammenspiel (mittelschwierig)

Da van der Hagen explizit vorschreibt, der Schüler habe beide Stimmen, sowohl die höhere erste als auch die tiefere zweite Stimme, zu spielen, bewegt sich der Ambitus in allen Lagen.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 119.

2. Teil:

Der zweite Teil der Methode besteht ausschliesslich aus Übungsstücken, die hier der Übersichtlichkeit wegen in zwei Gruppen aufgeteilt werden: Einzelstücke und mehrsätzliche Duette.

- *Einzelstücke:* Die erste Gruppe enthält 18 kurze Stücke, die durchgehend zweistimmig notiert sind. Jedes Stück ist entweder mit einem Titel und/oder einer Tempobezeichnung gekennzeichnet. Auch hier scheint die Auswahl didaktisch motiviert gewesen zu sein, da viele der Stücke jeweils unterschiedliche spezifische Schwierigkeiten zu trainieren versuchen. Dies ist allerdings weit weniger deutlich sichtbar als im ersten Teil, und es handelt sich bei Stücken grösstenteils auch um Spielstücke im Sinne von Spielliteratur. Die Stücke bewegen sich alle im Ambitus von c' bis d''' – extreme Spitzentöne der dritten Oktave werden also auch hier vermieden. Alle Stücke verwenden zudem die gebräuchlichsten Taktarten (C, 2/4 und 6/8) und für die Oboe „angenehmen“ Tonarten bis drei Vorzeichen (C-, F-, G- und D-Dur, sowie a-, d- und c-Moll). Bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades sind die Stücke dieser Gruppe als „mittelschwierig“ und teilweise auch als „schwierig“ zu bezeichnen, wobei diese Klassifizierung aufgrund der diesbezüglich heterogenen Zusammenstellung problematisch ist. Die Parameter, wie die erforderliche Ausdauer, die Ansatztechnik, der musikalische Gehalt oder der technische Anspruch sind in den Stücken sehr ungleichmässig verteilt.

Besonders erwähnenswert ist das letzte Stück dieser Gruppe, *„le carillon national – Ah! ça ira“*, ein Revolutionslied, das aufzeigt, dass die Ideale der französischen Revolution auch musikalisch Eingang in Instrumentallehrwerken fanden.¹

- *Mehrsätzliche Duette:* Die zweite Gruppe der Musiksammlung enthält sechs Duette, die mit Ausnahme der Duette Nr. 5 und 6 alle dreisätzlich sind. Bezüglich der Wahl der Ton- und Taktarten sind auch diese Duette für die Oboe „dankbar“:
 - Duett 1: I: C-Dur, C / II. a-Moll, 3/4 / III. C-Dur, 2/4
 - Duett 2: I. F-Dur, C / II. d-Moll, 2/4 / III. F-Dur, 3/4
 - Duett 3: I. a-Moll, C / II. A-Dur, 2/4 / III. a-Moll, 2/4
 - Duett 4 (lang): I. C-Dur, C / II. a-Moll, 6/8 / III. C-Dur, 6/8
 - Duett 5 (lang): I. d-Moll, C / II. d-Moll, 2/4
 - Duett 6: I. F-Dur, C / II. F-Dur, 2/4

¹ Vgl. Lescat: Méthodes et Traités S. 120.

In diesen Stücken ist eine leichte Progression bezüglich des Schwierigkeitsgrades festzustellen; diese ist aber zu unwesentlich, als dass sie als bewusst geplant bezeichnet werden könnte. Es ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass die Duette IV, V und VI bezüglich ihres technischen Anspruchs und der Ausdauer, die sie vom Oboisten erfordern, als schwieriger einzuschätzen sind als die anderen Duette. Generell und unter Berücksichtigung aller wesentlichen Parameter bewegen sich die Duette also in einem mittleren bis hohen Schwierigkeitsgrad.

In sämtlichen Stücken der Methode sind Bindungen, Staccatopunkte, Piquékeile, Triller, Ports de voix, Praller, Nachschläge, ausgeschriebene Gruppetti und zahlreiche dynamische Angaben (Forte, Piano, Rinforzando, Crescendo, Decrescendo) und neben den Tempoangaben in Worten auch charakterliche Angaben (dolce etc.) eingezeichnet.

h) Anmerkungen

Die Methode van der Hagens weist innerhalb der französischen Methodentradition für Holzbläser in eine neue Richtung. Die Methode befasst sich erstmals ausschliesslich mit dem Oboenspiel, lässt andere Holzblasinstrumente beiseite und setzt Schwerpunkte bezüglich des musiktheoretischen Allgemeinwissens nur im direkten Zusammenhang mit einer konkreten musikalischen bzw. oboistischen Anwendung und Übung. Mit ihrem klaren Aufbau, ihren zahlreichen erklärenden Notenbeispielen, Übungen und Etüden besticht die Methode durch ihre Systematik. Diese zeigte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits ansatzweise in verschiedenen Methoden für Flöte¹ und wird hier erstmals in einer Methode für Oboe umgesetzt. In van der Hagens Methode ist diesbezüglich eine systematische Rationalisierung ursprünglich mündlich tradiert oboistischer Fertigkeiten und pädagogischer Anweisungen klar erkennbar.

Die Systematik und didaktisch neuartige Vorgehensweise van der Hagens offenbart sich in seinem deutlichen und bisher nicht angetroffenen Denken in *Lernschritten*. Dabei wird jeder Lernschritt entwickelt, mit Beispielen und Übungen gefestigt und anschliessend in Etüden und Stücken angewendet. Vor allem die Vorgehensweise des *Entwickelns* als didaktisches Grundelement ist beinahe revolutionär: Technische Fertigkeiten werden nicht mehr als Tatsachen dargestellt, sondern Schritt für Schritt aufgebaut. Dabei kommt dem Üben dieser Fertigkeiten eine grosse Bedeutung zu, und van der Hagen wird auch nicht müde, dies immer

¹ Vgl. Kapitel 5.1.3.

wieder zu betonen und entsprechende Ratschläge zu erteilen. Hierbei widerspiegelt sich die eigene pädagogische Erfahrung van der Hagens; er weiss beispielsweise, dass Schüler oft zu schnell spielen bzw. üben und dass sie sich oft an zu schwieriger Literatur versuchen, was sehr negative Auswirkungen auf mühsam erlernte finger- und ansatztechnische Fertigkeiten haben kann.¹

Erstaunlich ist vor allem die Abwesenheit einer Trillertabelle in der Methode. Sowohl van der Hagens Methode für Klarinette als auch seine Methode für Flöte enthalten detaillierte Trillertabellen.² Da auch die nachfolgenden Methoden von Joseph François Garnier (1800) und Gustave Vogt (1816) über detaillierte Angaben zu Trillerfingersätzen verfügen, kann nicht klar nachvollzogen werden, warum diese in der Methode van der Hagens fehlen.

Sowohl die Erläuterungen zur Ansatztechnik als auch die Anmerkungen zum Rohrbau müssen als ungenügend bezeichnet werden. Im Gegensatz zu anderen Erklärungen van der Hagens können die Ansatztechnik und der Rohrbau mit diesen Anweisungen nicht korrekt umgesetzt werden. Aufgrund der Komplexität sowohl der Ansatztechnik als auch des Rohrbaus ist anzunehmen, dass diese Unterweisungen mündlich durch den Lehrer vorgenommen wurden und van der Hagen dies voraussetzte. Dies ist auch von Unterweisungen bezüglich der Atemtechnik zu vermuten. Anders als in den vorangegangenen Methoden des frühen 18. Jahrhunderts behauptet van der Hagen nämlich nicht, dass das Oboenspiel in seiner ganzen Komplexität mit den Erläuterungen der Methode selbständig erlernbar ist. Zumindest bezüglich des Rohrbaus erwähnt van der Hagen dessen Komplexität auch und verweist auf Anweisungen durch den Lehrer. Dass van der Hagen von der Anwesenheit eines Lehrers ausging, beweist auch die Tatsache, dass er diesen an verschiedenen Orten ratschlagend anspricht und erstmals die Fingersetzung für jeden Ton nicht in ausformulierten Sätzen erklärt, sondern diesbezüglich lediglich die Griffabelle ohne weitere erläuternden Kommentare abbildet. Die Kenntnis und Unterweisung bezüglich der korrekten Fingersetzung wird also ebenfalls vorausgesetzt, was auf die Kontrolle einer anwesenden Zweitperson schliessen lässt.

Van der Hagens Methode ist mit Sicherheit ein Lehrmittel, das sich an Lehrer und erst in zweiter Linie an Schüler richtet. Die Ausrichtung an Autodidakten kann ausgeschlossen werden. Für Anfänger ist diese Methode nur teilweise geeignet, da die Etüden und Stücke ein

¹ Dieses typische Schülerverhalten ist auch in der heutigen Unterrichtspraxis noch aktuell – es scheint sich diesbezüglich also seit 1792 nichts verändert zu haben.

² Es ist allerdings anzumerken, dass beide Methoden wesentlich umfangreicher und allgemein detaillierter gehalten sind als die Methode für Oboe. Beide Methoden enthalten beispielsweise auch Erläuterungen zum musiktheoretischen Grundwissen, Intervallübungen, detailliertere Erläuterungen zu den Verzierungen und viel mehr praktische Übungen und Etüden.

für einen Anfänger zu hohes ansatz- und fingertechnisches Niveau erfordern. Es ist allerdings begründet anzunehmen, dass erste Übungen vom Lehrer selber für die Anfänger notiert und die Etüden und Stücke der Methode erst später hinzugezogen wurden. Die Übungen innerhalb des Textteils sind grösstenteils für Anfänger spielbar, weshalb die Methode teilweise durchaus auch als Lehrmittel für Anfänger genutzt worden sein könnte. Da mit Ausnahme einzelner Übungen alle Etüden und Stücke als Duos für zwei Oboen konzipiert sind, ist davon auszugehen, dass das Duospiel ein zentrales Element der instrumentalpädagogischen Arbeit darstellte. Diese Vorgehensweise ist nachvollziehbar, da im Duospiel das Zusammenspiel, die Intonation, allfällige rhythmische Schwierigkeiten und nicht zuletzt das gegenseitige „Aufeinanderhören“ optimal geschult werden. Van der Hagen weist an verschiedenen Stellen darauf hin, dass der Schüler beide Stimmen spielen und üben soll. Damit wird der Schüler sowohl in den führenden Eigenschaften der ersten Stimme und dem Spiel höherer Lagen als auch in den Begleit- und Ergänzungsfunktionen in tieferen Lagen der zweiten Stimme geschult, was schliesslich auch auf die Stimmenverteilung in Orchestern und Kammermusikformationen vorbereitet. Diese Duopraxis ist also höchstwahrscheinlich pädagogisch motiviert. Daraus ist aber nicht zu schliessen, dass ausschliesslich Duos gespielt wurden und sich damit die Aussagekraft der Methode bezüglich der Verwendungszwecke der Oboe um 1792 auf Duos beschränkt. Van der Hagen sagt bereits zu Beginn der Methode deutlich, dass Concertos und andere Solo- oder Kammermusikstücke Bestandteil des Oboenunterrichts sind – die Auswahl dieser Stücke soll aber dem Lehrer vorbehalten bleiben („[...] *n’ allez pas exiger de votre maître, qu’il vous montre à jouer des Concertos ou autres morceaux de musique difficiles; c’est une manie de beaucoup d’écoliers et qui est absolument contraire aux règles; [...]*“¹). Die Methode beschränkt sich also mit ihrer Auswahl an Duos in erster Linie auf deren instrumentaldidaktische Verwendung und überlässt die Auswahl anderer Spielliteratur der Kompetenz des unterrichtenden Lehrers.

Über oboistische Usancen gibt die Methode an verschiedenen Stellen Auskunft. An erster Stelle ist die bemerkenswerte Unterscheidung dreier verschiedener Zungenstösse zu nennen. Ausschlaggebend waren dabei offensichtlich nicht technische Aspekte, sondern die klangliche Qualität der Zungenstösse. Der „normale“ Zungenstoss „tu“ wurde für expressive Portato-Passagen und für ein sehr leichtes détaché benutzt. Der härtere Zungenstoss „Té sec“ entspricht einem „trockenen“, klanglich weniger intensiven Staccato, während der kurze Zungenstoss „piqué“ einem noch kürzeren und abgehackten Staccato entspricht.²

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 111.

² Erstaunlicherweise entsprechen diese drei Zungenstossformen auch den heute noch in der „französischen Schule“, basierend auf Conservatoire-Oboenmodellen, vermittelten Grundformen. Die klanglich zahlreichen

Allgemein scheint die Pflege eines schönen und vollen Klangs zentraler Bestandteil der oboistischen Ausbildung gewesen zu sein. In van der Hagens Methode wird die Entwicklung und das Aushalten („*soutenir*“) des Klangs in qualitativer und intonatorischer Hinsicht an verschiedenen Stellen hervorgehoben, und bereits ganz zu Beginn wird der Schwerpunkt auf die Erlangung eines schönen Klangs gelegt („*Moyen d’acquérir un beau Son*“ – „*wie man einen schönen Klang erzeugt*“). Diesbezüglich erstaunt es nicht, dass die sehr hohen Spitzentöne ab *dis*''' nur in der Griffabelle aufgelistet und nicht in die Übungen, Etüden und Stücke miteinbezogen werden. Es bedarf vieler Übung und Erfahrung, diese Töne qualitativ überzeugend und nicht als schrille und dünne Obertöne wiederzugeben.

Der Ambitus ist mit der Erweiterung bis *f*''' ungewöhnlich hoch angesetzt. Er ist allerdings nur insofern als ungewöhnlich zu bezeichnen, wenn ausschliesslich die Methoden für Oboe als Vergleichspunkt hinzugezogen werden. Da bezüglich der französischen Methoden für Oboe direkte Vergleichspunkte fehlen und die Griffabellen der englischen Methoden nicht als allgemeingültig bezeichnet werden können, wird mit van der Hagens Methode erstmals ein solch weit spannender Ambitus eingeführt. In der oboistischen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden diese hohen Töne der dritten Oktave allerdings regelmässig angewendet.¹

Die Erläuterungen zur Verzierungspraxis beschränken sich auf vier grundsätzliche Verzierungen (Triller, Martellement, Port de voix und Nottes de goût – Durchgangs- und Fülltöne), welche in den angefügten Stücken auch (ausschliesslich) verwendet werden und somit offensichtlich standardisiert waren. Hier ist hervorzuheben, dass der Triller erstmals mit der Steigerung der Klangintensität verbunden wird. Van der Hagen spricht damit indirekt an, dass bei Trillern grundsätzlich die Geschwindigkeit des Luftstroms gut kontrolliert werden muss. Der schnelle Wechsel zwischen zwei Tönen muss durch den Luftstrom unterstützt werden, da ansonsten Intonationstrübungen auftreten. Dies ist auch bei den modernen Instrumenten des 20. und 21. Jahrhunderts immer noch notwendig.

Ebenfalls als „standardisiert“ wird in der Methode die Artikulation „zwei gebunden, zwei gestossen“ dargestellt. Falls in binären Taktarten keine anderen Artikulationen vom

Varianten und Zwischenformen des Zungenstosses, die auf modernen Instrumenten möglich sind, werden hier in van der Hagens Methode allerdings nicht erwähnt, was aber nicht heisst, dass diese nicht angewendet wurden. Auch heute werden diese verschiedenen Zungenstossformen nach wie vor mündlich unterrichtet – sie lassen sich nicht schriftlich beschreiben.

¹ Als Beispiel sei diesbezüglich das Oboenquartett in F-Dur KV 370 von Wolfgang Amadeus Mozart angefügt. Um 1781 entstanden, werden in diesem Quartett *d*''' und *f*''' verlangt. Da das Quartett für den Oboisten Friedrich Ramm geschrieben wurde, ist anzunehmen, dass es sich ausschliesslich um ein *Oboenquartett* handelt und die Spielbarkeit von *e*''' und *f*''' auf Oboen selbstverständlich war. Dies wird ebenso durch die Oboenkonzerte von Ludwig August Lebrun (1752-1790) bestätigt, die alle selbstverständlich den Ambitus von *c*' bis *f*''' verwenden.

Komponisten notiert seien, soll man nach van der Hagen die obgenannte Artikulation anwenden. Allerdings widerspricht sich hier van der Hagen selbst, da er weiter oben („*sehr wichtige Übung*“) erläutert, Vierergruppen in binären Taktarten sollen generell in Zweiergruppen gebunden werden, sofern das Tempo nicht zu schnell sei. Die erwähnten Aussagen van der Hagens sind also unter gegenseitiger Berücksichtigung zu relativieren.

Da in der Methode van der Hagens eine Oboe des Typs D2 abgebildet ist, markiert die dazugehörige Griffabelle bezüglich des verwendeten Instrumenttyps in der französischen Methodentradition einen Neuanfang (in Corettes Methode wurde eine Oboe des Typs B verwendet). Es kann zwar aufgrund dieser Tatsache nicht zwingend gefolgert werden, dass in Frankreich um 1792 ausschliesslich Oboen des Typs D2 in Gebrauch waren. Da der Typ D2 aber ab 1770 bis 1828 neben den Typen E und D3 grundsätzlich dominant war, kann mit Sicherheit festgehalten werden, dass dieser Typ um 1792 in Frankreich aktuell und die Methode van der Hagens damit am Puls der Zeit war.¹

Die Neuartigkeit und die Veröffentlichung dieser Methode sind nicht direkt mit dem verwendeten Oboentyp in Verbindung zu setzen. Die Verwendung neuer Instrumente oder Instrumenttypen mag oftmals der Auslöser für die Publikation von Methoden gewesen sein – im konkreten Fall von Amand van der Hagen ist der Auslöser jedoch andernorts zu finden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeichnet sich eine generelle Systematisierung und Professionalisierung des Instrumentalunterrichts und damit auch der schriftlichen Instrumentalschulen ab. Diese Professionalisierung und Systematisierung trägt letztendlich auch wesentlich zur Gründung des Pariser Conservatoire bei, das diese Entwicklung lokal bündeln wird. Diesem Trend im Vorfeld der Gründung des Pariser Conservatoire folgt van der Hagen, und er hat ihn mit seinen Methoden seit der Veröffentlichung der 1785 erschienenen Methode für Klarinette sicherlich auch positiv mit beeinflusst. Der Nachweis mindestens eines offiziellen Nachdrucks der hier untersuchten Methode für Oboe 1797 zeigt zudem, dass diese Methode über eine längere Zeitspanne auch in Gebrauch war. Die Systematik der Methode von van der Hagen muss also losgelöst vom Instrument beurteilt und in den grösseren Zusammenhang genereller musikpädagogischer Bestrebungen im späten 18. Jahrhundert gestellt werden.

¹ Vgl. die Oboentypen in Kapitel 1.4.

6.1.2 Garnier 1798

Joseph-François Garnier (1755-1825) war einer der bekanntesten Oboisten der Pariser Musikwelt. Als Komponist versorgte Garnier zudem das Konzertleben mit einigen Solowerken für Oboe, die Ende des 18. Jahrhunderts eher spärlich gesät waren.¹ Seine Ausbildung erhielt Garnier bei Antoine Sallantin (1735-1830), dem späteren ersten Professor für Oboe am 1795 neu gegründeten Pariser Conservatoire. 1775 bis 1808 war Garnier Mitglied des Orchesters der Pariser Oper und zudem 1784 als Oboist in der Chapelle Royale tätig.² In den Jahren 1795 bis 1797 war Garnier als Professor für Oboe Mitglied des Pariser Conservatoire. Bereits seit seiner Gründung machte das Conservatoire allerdings klare qualitative Unterscheidungen bezüglich des Grades ihrer Professoren. Antoine Sallantin war ab 1795 bis 1816 als „*professeur titulaire*“ oder „*professeur 1^{re} classe*“ am Conservatoire tätig und wurde 1816 durch Gustave Vogt abgelöst.³ Garnier und weitere drei Kollegen führten lediglich den Grad „*professeur 2^e classe*“ und ein weiterer Kollege den Grad „*professeur 3^e classe*“. Diese Unterscheidungen und Kategorien widerspiegeln den Status, die Bezahlung und die Funktion der jeweiligen Dozenten. Da es auch im späten 18. Jahrhundert nie genügend Studenten für Oboe gab, um fünf und mehr Dozenten zu beschäftigen, unterrichteten Garnier und andere Kollegen auch Flöte, spielten in der „Garde nationale“ und wurden mit der Betreuung bestimmter Studenten beschäftigt, die ihrem niedrigeren „Rang“ entsprachen:⁴

„As doublers on flute and oboe, Schneitzhoeffter and Garnier would have been valuable to teach military musicians and, as the Conservatoire was originally required to employ a number of competent musicians to play in the Garde nationale, including four oboists, it is likely that the second- and third-class oboists may have been employed primarily for that function.”⁵

Diese Kategorien wurden ab 1802 weitgehend aufgelöst, die Professoren niedrigerer Kategorien durch Assistenzen ersetzt und nur noch Vollzeitprofessoren, d.h. Professoren der ersten Klasse am Conservatoire beschäftigt.⁶

¹ Vgl. Badol: Enseignement S. 146.

² Vgl. MGG: Garnier.

³ Vgl. Kreyenbühl: Vogt S. 6ff.

⁴ Vgl. Burgess: Premier Oboist S. 22.

⁵ Burgess: Premier Oboist S. 22.

⁶ Vgl. dazu den Werdegang Gustave Vogts, der alle Stationen als Assistent durchlaufen hat in: Kreyenbühl: Vogt S. 5f.

Das Pariser Conservatoire war als neue Institution für die professionelle Ausbildung von Musikern darum bemüht, Uniformität in die Unterrichtspraxis einzuführen. Deshalb wurden durch das „Comité des études“ pädagogische Werke geprüft, verfasst oder in Auftrag gegeben, in der eigenen Druckerei gedruckt und so die ganze Palette an angebotenen Studiengängen mit Lehrwerken bestückt. Die Dozenten des Conservatoires waren dazu verpflichtet, diese offiziellen Schulen für ihren Unterricht zu benutzen. Bis 1808 erschienen vierzehn „*ouvrages élémentaires indispensables pour l'enseignement de l'art*“, darunter befand sich aber kein Lehrwerk für Oboe.¹ Die hier untersuchte Methode Garniers („*Méthode raisonnée pour le hautbois*“) wurde, trotz ihrer grossen Verbreitung und den Nachdrucken und europaweiten Wiederverwendungen der angefügten Übungsstücke in anderen Lehrwerken des 19. Jahrhunderts, nie vom Conservatoire als offizielle Méthode abgesegnet.² Die Verantwortlichen des Conservatoires achteten darauf, dass die Methoden von anerkannten Persönlichkeiten stammten. Garnier genügte, als „*professeur 2^e classe*“ und zudem lediglich in den Jahren 1795-1797 am Conservatoire als Dozent tätig, diesen Ansprüchen nicht. Zudem folgt die Methode Garniers nicht der für die Conservatoire-Methoden typischen Systematik, welche diese Lehrwerke auszeichnet.³ Garniers Methode muss also losgelöst vom Pariser Conservatoire als eigenständige Methode untersucht und analysiert werden.

a) Eigener Anspruch der Methode

Im Vorwort zur Methode bemängelt Garnier, dass während seiner Lehrtätigkeit am Conservatoire keine Methode für Oboe zur Verfügung stand, was ihn schliesslich dazu bewogen habe, eine eigene Methode zu verfassen. Die Oboe wird von Garnier aufgrund ihrer klanglichen Eigenschaften als pastorales Instrument bezeichnet, das daneben Liebesklagen auszudrücken vermag („*Le Haut-bois est pastoral et exprime les plaintes amoureuses et c'est autant par la nature de ses sons que par le Feu de l'imagination qu'il est employé à cet effet.*“⁴). Die Methode sei für Anfänger, Schüler und professionelle Oboisten, die ihre Fähigkeiten verbessern wollen, geeignet. Sie enthalte ausschliesslich Anweisungen für das

¹ Vgl. Chassain: Conservatoire S. 16. Dieser Mangel führte schliesslich dazu, dass sich Antoine Sallantins Nachfolger, Gustave Vogt, um 1816 an die Arbeit einer eigenen Methode für Oboe wagte. Vgl. dazu Kreyenbühl: Vogt S. 7ff.

² Vgl. die ausführliche Auflistung der Nachdrucke und Wiederverwendungen der Übungsstücke Garniers in: Burgess: Premier Oboist S. 169.

³ Vgl. dazu beispielhaft die Vorläufermethode von Frédéric Blasius („*Nouvelle Méthode de Clarinette*“, 1796) in Lescat: Méthodes et Traités Clarinette S. 81-196 und die erste offizielle Conservatoire-Methode für Oboe von Henri Brod („*Grande méthode de hautbois*“, 1826/35) in Giboureau: Méthodes et Traités Hautbois S.89-321.

⁴ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 149.

Oboenspiel – die eigene Erfahrung habe gezeigt, dass der Fortschritt sich erheblich verlangsamt, wenn das Oboenspiel gleichzeitig mit den Grundlagen der Musik (d.h. dem musikalischen Grundwissen, wie es in früheren Methoden zuhauf angetroffen wurde Anm.d.A.) erlernt werden müsse. Garnier empfiehlt deshalb allen Anfängern, vor Beginn des Oboenunterrichts einige Solfège-Lektionen zu besuchen.

b) Inhaltszusammenfassung

Zur besseren Übersicht werden in dieser Zusammenfassung die originalen Kapitelüberschriften in einer deutschen Übersetzung verwendet.

1. Kapitel: Zum Bau der Oboe

- Erläuterungen zur Beschaffenheit des Buchsbaumholzes für den Bau von Oboen.

Erläuterungen zu den Abmessungen einer Delusse-Oboe. (Die Werkstatt der Gebrüder Jacques und Christophe Delusse¹ hatte ihre Blütezeit in den Jahren 1748 bis 1789. Es ist erstaunlich, dass selbst nach 1800 Delusse-Instrumente beliebt waren und neuen Instrumenten vorgezogen wurden. Henri Brod erwarb in den späten 1820er Jahren von der Witwe Christophe Delusses sogar die Werkzeuge der Delusse-Werkstatt, um damit selbst solche Instrumente herstellen zu können. Der Hälfte der 18 heute noch existierenden Delusse-Oboen wurden zusätzlich Klappen hinzugefügt, was beweist, dass diese Instrumente noch sehr lange beliebt und in Gebrauch waren.²) Eine exakte Abbildung auf der gegenüberliegenden Seite der Methode illustriert diese Erläuterungen. Die Anwendung zweier Kopfstücke („corps de rechange“, Nr.1 und Nr.2), die ebenfalls auf der Abbildung vorhanden sind, wird erläutert: Das Kopfstück Nr. 2 (das kürzere der beiden) werde für den normalen Gebrauch benutzt, das Kopfstück Nr. 1 (das längere) vertiefe den Klang. Das hier abgebildete und erläuterte Oboenmodell ist eine Oboe des Typs D2.

¹ Es ist ungeklärt, ob Jacques und Christophe Delusse tatsächlich Brüder, Vater und Sohn oder ein und dieselbe Person waren. Allgemein wird allerdings angenommen, dass es sich tatsächlich um Brüder gehandelt hat. Vgl. dazu: Howe: Historical Oboes, S. 61f.

² Howe: Historical Oboes, S. 62.

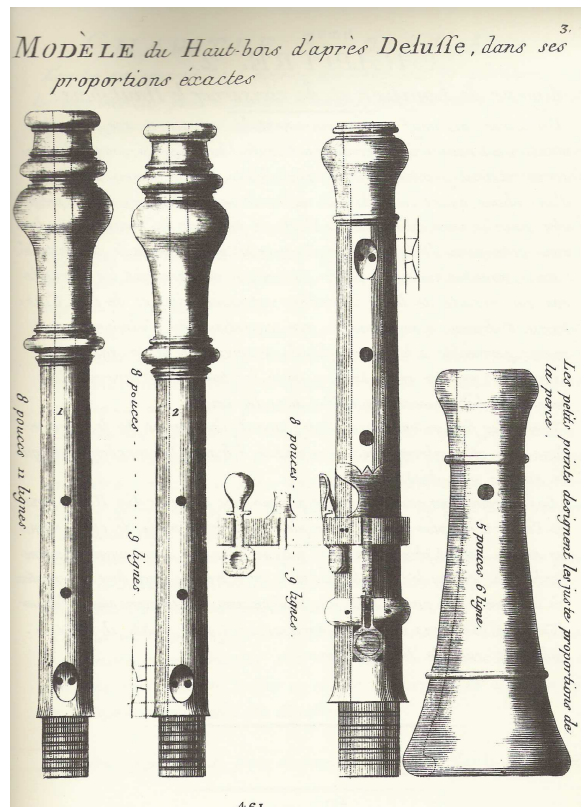


Abb.19: Oboe Typ D2 mit präzisen Abmessungen in „Garnier 1798“¹

Die erstmals von Garnier erwähnte Verwendung von austauschbaren Kopfstücken („corps de rechange“) bedarf zusätzlicher Erläuterungen: Damals wie heute hatten Oboisten mit Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen zu kämpfen, weshalb zusätzlich sogenannte „corps de rechange“ gebaut wurden. Dies sind austauschbare Kopfstücke (von Garnier in der oben stehenden Abbildung massstabsgetreu abgebildet), die sich in ihrer Länge unterscheiden und somit die Stimmung des Instruments wesentlich beeinflussen. Es ist allerdings bekannt, dass manche Oboisten sogar drei bis vier solcher „corps de rechange“ besaßen.² Diese Kopfstücke wurden je nach Gebrauch ausgetauscht, und je mehr man besaß, desto flexibler war man. Die Gründe für eine generelle Vertiefung der Oboe können verschiedene Ursachen haben, wie eine tiefere Stimmung im Orchester, tiefer gestimmte Kammermusikpartner, sehr warme Witterung oder ein hoch intoniertes Rohr. Der primäre Grund für die Herstellung von „corps de rechange“ war allerdings die uneinheitliche Höhe des Stimmtones. Zur Zeit Garniers war die Debatte über eine einheitliche und allgemein geltende Stimmung in vollem Gange. Da nun aber die Stimmungen der Orchester je nach Land, Region und sogar innerhalb der grösseren Städte erheblich variieren konnte, waren „corps de rechange“ auch dafür unverzichtbar. Ein „corps de rechange“ konnte die Stimmung des Instruments nämlich

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 151.

² Vgl. Bleuzet: Encyclopédie, S.1536.

mindestens um etwa 5 Hz beeinflussen.¹ Geoffrey Burgess' Erfahrungen mit einigen Delusse-Oboen, welche den Instrumenten Garniers sehr ähnlich sind, haben gezeigt, dass gewisse Instrumente ohne „corps de rechange“ über einen Ambitus von $a' = 420-430$ Hz ohne Intonationsschwierigkeiten und –einbussen spielbar sind.² Michel Piquet gab mit $a' = 435$ Hz für eines seiner Instrumente, das nun im Besitz von Geoffrey Burgess ist, sogar eine noch höhere Stimmung an³, und über ein weiteres Instrument sagte Piquet, es stehe „in $a' = 418$ Hz“⁴. Dieser knappe Überblick zeigt, dass die stimmlichen Unterschiede dieser in der gleichen Zeit hergestellten Instrumente auch aufgrund der Verwendung verschiedener Oboenrohre erstaunlich gross sind. Zusätzlich waren die einzelnen Instrumente in einem relativ breiten stimmlichen Ambitus spielbar. Bezieht man nun noch den Einsatz verschiedener „corps de rechange“ ein, so wird absehbar, in welcher grossen stimmlichen Spannbreite Oboisten zu spielen fähig waren und sein mussten.

2. Kapitel: Zur Aufbewahrung und Verbesserung der Oboe

- Erläuterungen zum Umgang mit neuen Instrumenten: Damit das Kondenswasser die Oboe gut „durchlaufen“ kann, soll die neue Oboe innen mit Hilfe einer Feder mit Olivenöl imprägniert werden. Es soll darauf geachtet werden, dass die Klappenpolster nicht mit dem Öl in Berührung kommen, und deshalb etwas Papier unter die Klappen geschoben werden.⁵ Die Klappenpolster sollen ersetzt werden, sobald sie ihre Elastizität verloren haben. Wenn die obgenannten Massnahmen ergriffen werden, klingt das Instrument wärmer und ist weniger empfindlich gegenüber Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsschwankungen.
- Die Oboe soll nach jedem Spiel geputzt werden.
- Anfänger können sich für die erste Zeit mit einer Oboe aus Zedernholz begnügen, da diese Instrumente leichter sind, einfacher in der Hand liegen und der Ton leichter anspricht. Diese Begründung Garniers ist im positiven Sinne eigenartig: Buchsbaumoboen sind nicht besonders schwer... Ob es sich dieser Ratschlag zu leichteren Instrumenten an den Unterricht mit Kindern richtet, geht aus den Erläuterungen Garniers nicht hervor.

¹ Bleuzet: *Encyclopédie*, S.1536.

² Mündliche Information von G. Burgess.

³ Piquet: *Die Oboe im 18. Jahrhundert*, S. 90.

⁴ Piquet: *Die Oboe im 18. Jahrhundert*, S. 88f.

⁵ Mit modernen Instrumenten wird dieser Vorgang heute unter Verwendung eines Spezialöls nach wie vor genau gleich gehandhabt.

3. Kapitel: Über das Rohr

- Das Rohr wird als „das Organ“ der Oboe bezeichnet und der Aufbau des Rohrs detailliert beschrieben.¹ Hier bestätigt Garnier die Mannigfaltigkeit, die durch die persönlichen Vorlieben beim Rohrbau entstehen können (*„L'ouverture par laquelle ces lames laissent passer l'air, varié dans sa forme, et toutes les variations qu'elle subit, donnent au son de l'instrument des modifications que l'artiste étudie, connoit et emploie à propos.“*²).

4. Kapitel: Über die notwendigen Werkzeuge für den Rohrbau

- Erklärungen zu den auf der gegenüberliegenden Seite der Methode abgebildeten Werkzeugen, die für den Rohrbau verwendet werden (siehe Abb. 20).³

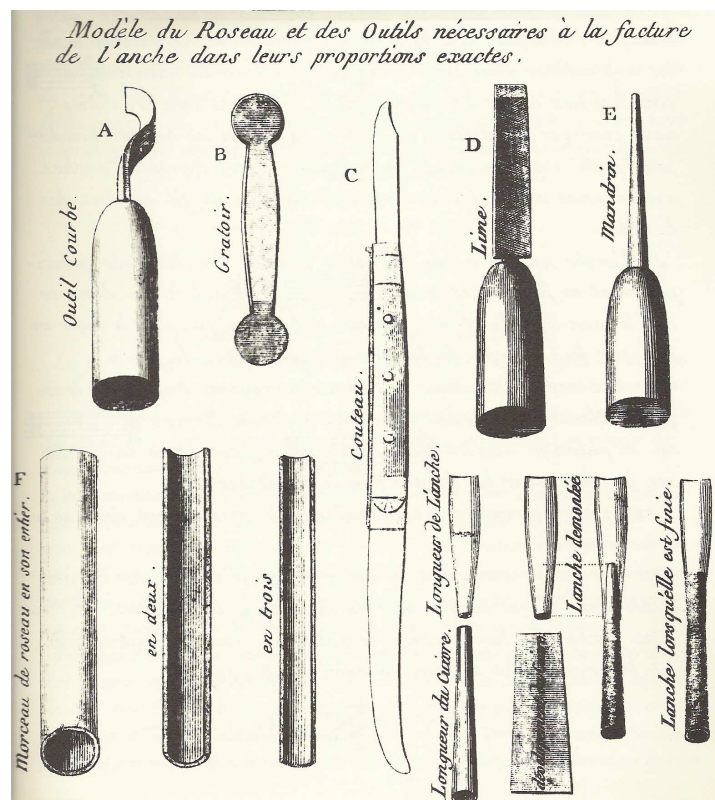


Abb. 20: Werkzeuge für den Rohrbau, Abbildung aus „Garnier 1798“⁴

¹ Garniers Angaben und Erläuterungen wurden bereits in verschiedenen Untersuchungen detailliert besprochen; es sei deshalb an dieser Stelle auf die entsprechenden Publikationen verwiesen: vgl. Haynes: Double Reeds, Hedrick: Making of Reeds und Warner: Two Late Eighteenth-Century Instructions.

² Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 153.

³ Auch diese Erläuterungen waren Bestandteil verschiedener detaillierter Untersuchungen, es sei deshalb an dieser Stelle auf die entsprechenden Publikationen verwiesen: vgl. Haynes: Double Reeds, Hedrick: Making of Reeds und Warner: Two Late Eighteenth-Century Instructions. Zu Vergleichen der Rohrmasse Garniers mit Rohrmassen Henri Brods und entsprechenden diesbezüglichen Untersuchungen siehe Kreyenbühl: Vogt S. 86-92.

⁴ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 155.

Kapitel 5: Wie man neue Rohre testet

- Nachdem ein Rohr fertig geschabt und gekürzt worden ist, soll man das Rohr alleine ausprobieren; das Rohr muss ein Geräusch, ähnlich dem „Schrei eines jungen Hahns“ von sich geben.
- Falls bei ersten Versuchen mit dem Instrument das c'' zu hoch und c''' zu tief sein sollten, ist das Rohr zu weit in die Oboe hineingesteckt worden; in diesem Fall soll man mit zusätzlichem Faden beim unteren Teil des Rohrs die Dichtung verdicken, damit das Rohr nicht mehr so weit in die Oboe hineingelangt. Im umgekehrten Fall (d.h. c'' ist zu tief und c''' zu hoch) reicht das Rohr zu wenig weit in die Oboe hinein; in diesem Fall soll etwas Faden vom unteren Teil des Rohrs entfernt werden (alle Töne sind durch entsprechende Notenbeispiele in den Erklärungen zusätzlich abgebildet).
- Wenn das Rohr zu wenig „Körper“ hat (d.h. es wurde zu viel Holz weggeschabt), schwankt der Klang bei g'' und f'; in diesem Fall soll das Rohr am vorderen Ende etwas gekürzt werden. Falls das Rohr zu viel „Körper“ hat, spricht das as' oder eine Staccato-Skala von c'' bis c' abwärts nicht gut an; in diesem Fall muss das Rohr etwas mehr geschabt werden (die erwähnte Skala ist in einem Notenbeispiel zusätzlich abgebildet).
- Alle Korrekturen nützen jedoch nichts, wenn das Holz von schlechter Qualität ist.
- Anfänger sollten zu Beginn mit eher schwachen Rohren spielen, da diese für die Lippen einfacher zu korrigieren sind.¹ Ein zu langes Rohr verändert den Klang massgeblich, sodass er eher einem Fagott als einer Oboe ähnelt.

6. Kapitel: Zur Körperhaltung und Fingersetzung

- Es gibt kein Instrument, das eine natürlichere Haltung erfordert als die Oboe.
- Der Körper soll gerade gehalten werden, die Oboe befindet sich in einem Winkel von 45° zum Körper und die Finger sollen ganz natürlich auf die Löcher gesetzt werden. Es folgen kurze Erläuterungen zur Fingersetzung auf die Löcher und Klappen.
- Die Daumen sollen auf der Rückseite der Oboe zwischen die Löcher 1 und 2, bzw. 4 und 5 gesetzt werden. Der kleine Finger der linken Hand bleibt stets in der Luft, ausser bei H, wo er das Instrument zusätzlich stützt. (Diese Erwähnung des kleinen Fingers der linken Hand als Stütze ist hier erstmals zu beobachten. Bis anhin wurde als Stütze lediglich der Ringfinger der rechten Hand („Stützfinger“) benutzt).

¹ Die Erwähnung der Korrektur durch die Lippen könnte ein erster Hinweis auf eine Ansatztechnik sein. Diese wird in den folgenden Abschnitten nochmals aufgenommen.

- Wird das Instrument wie oben beschrieben gehalten, kann das Kondenswasser ungehindert durch das Instrument hindurch fließen und gelangt nicht in die Grifflöcher. Es ist zudem empfehlenswert, das Kopfstück mit einem kräftigen Atemstoss vor dem Spielen zu befeuchten, ohne dass dabei Feuchtigkeit in die Löcher gelangt. (Diese Empfehlung zur Befeuchtung des Kopfstücks ist hier erstmals anzutreffen).
- Das Rohr soll in der Mitte der Lippen positioniert und nicht mit den Zähnen berührt werden. Mit dem graduellen Ansteigen in der Skala soll entsprechend die Luftgeschwindigkeit erhöht und das Rohr „geklemmt“ („pincé“) werden, je höher man steigt.

Wie bereits van der Hagen benutzt auch Garnier in seiner Beschreibung des Ansatzes beim Ansteigen in der Tonleiter das Wort „pincer“. Aufgrund der gemachten Beobachtungen in van der Hagens Methode¹ und den Untersuchungen zur Methode von Gustave Vogt wird auch hier zur Übersetzung von „pincer“ das deutsche Wort „klemmen“ verwendet.

- Die Finger sollen „spürbar“ über den Löchern gehalten werden. (Garnier meint damit wohl das Spüren des Luftstroms, der aus den Löchern austritt und will damit konkret zum Ausdruck bringen, dass die Finger sehr nahe an den Grifflöchern gehalten werden müssen.)

7. Kapitel: Über die Richtigkeit², den Ausdruck und die Verzierungen

- Die Richtigkeit hängt vom Instrument und seiner Machart, sowie den Mitteln, die man einsetzt, um es zum Klingen zu bringen ab. Die Richtigkeit des Instruments besorgt der Instrumentenbauer, die Richtigkeit des Spiels ist das Produkt der Kunst des Musikers. Diese Kunst besteht aus der musikalischen Gestaltung und einem feinfühligem Ohr, das auch geschult ist, die Intervallverhältnisse genau zu bestimmen. Dies erreicht man durch Arbeit und vor allem durch die Beobachtung der Abfolge von Tönen in verschiedenen Tonarten auf Instrumenten, die über eine stabile Intonation verfügen, z.B. der Violine.
- Die „bequemen“ Lagen und Töne auf der Oboe sind sehr limitiert und man schadet der Richtigkeit, der Natürlichkeit des Klanges und des Instruments und schliesslich auch dem Zusammenspiel mit anderen, wenn man diese Lagen überschreitet und „unbequeme“ Töne zu spielen versucht.
- Es ist sehr wichtig, dieselbe Oboe immer mit denselben Kopfstücken und Rohren zu spielen, um Fingersatzvarianten, unterschiedliche Luftführungen und Veränderungen des Ansatzes zu vermeiden. (Diese Anmerkung Garniers entspricht den in dieser Dissertation mehrfach

¹ Vgl. Kapitel 6.1.1 b).

² Originaltitel „*de la justesse*...“. „Justesse“ lässt sich sowohl mit Richtigkeit oder Angemessenheit als auch Korrektheit sinngemäss übersetzen. „Justesse“ wird von Garnier in diesem Kapitel aber in verschiedenen Sinnzusammenhängen benutzt, weshalb die wörtliche Übersetzung mit „Richtigkeit“ all diesen Zusammenhängen am nächsten kommt.

festgestellten Schwierigkeiten der absoluten Bestimmung von Fingersätzen und deren Mannigfaltigkeit und Relativität bezüglich der verwendeten Instrumente und Rohre. Garniers Anmerkung zeigt, dass die besagte Relativität auch beim gleichen verwendeten Instrumententyp Geltung hat.)

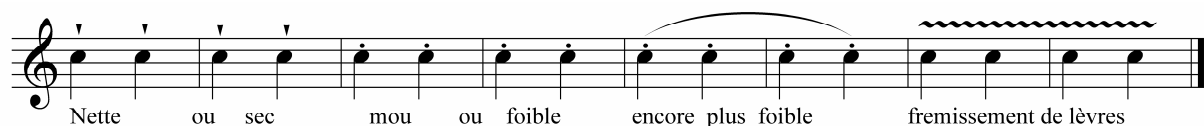
- Der Ausdruck in der Musik entspricht den Farben in der Malerei; die einzige Quelle des Ausdrucks ist das Herz und der Geist. Ein guter Lehrer kann dabei inspirieren und helfen, einen guten Ausdruck zu erlangen. (Neben der expliziten Nennung des Lehrers ist diese Äusserung Garniers insofern von Bedeutung, da hier erstmals die konkrete musikalische Unterrichtsarbeit erwähnt und der Unterricht nicht nur auf technische Belange reduziert wird.)
- Der Schüler soll sich nicht mit Verzierungen beschäftigen, bevor er nach einer gewissen Zeit über einen sicheren Ansatz, eine sichere Intonation und eine sichere und lockere Fingerarbeit verfügt. Dann (und nur dann) soll er Verzierungen spielen.¹

8. Kapitel: Über den Zungenstoss

- Es existiert ausschliesslich eine Art des Zungenstosses. Dieser kann aber – je nach Charakter der Musik – stark oder schwach, trocken oder weich sein.

Garnier hebt die Erwähnung eines einzigen variablen Zungenstosses sehr hervor und bricht damit endgültig mit der flötistischen Tradition des Zungenstosses „tu-ru“, der in vorangegangenen Methoden für Oboe oft in einem metaphorischen Sinne genannt und erklärt wurde. Damit grenzt sich Garnier deutlich von Traditionen ab, und die Hervorhebung dieser Tatsache zeigt, dass um 1800 gleichwohl wie heute aus rückschauender Sicht Unsicherheiten bezüglich der oboistischen Anwendung des Zungenstosses „tu-ru“ vorhanden waren. Abschliessend erwähnt Garnier, dass es die Mischung und Variation dieses einen oboistischen Zungenstosses sei, die den Schein erzeuge, es handle sich um verschiedene Zungenstösse.

In einem Notenbeispiel werden die Zungenstösse, bzw. deren Bezeichnung abgebildet:²



Das Notenbeispiel Garniers ist sehr interessant. Garniers Unterscheidung des trockenen Zungenstosses bei Tönen mit Keilen und des etwas weichen Zungenstosses bei

¹ Wörtliche Übersetzung zur Hervorhebung der emphatischen Ausdrucksweise Garniers.

² Transkription des Originalnotenbeispiels in Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 159.

Staccatopunkten entspricht der Unterscheidung von der Hagens („piqué“, staccato „Té sec“). Die weitere Stufe („encore plus foible“) für einen weichen, fast unhörbaren Zungenstoss wurde ebenfalls von van der Hagen erwähnt. Allerdings konnte die letzte Stufe Garniers („fremissement de lèvres“) bis anhin noch nicht beobachtet werden. Es ist erstaunlich, dass Garnier dieses offensichtliche Lippenvibrato als Zungenstoss bezeichnet, da die Zunge gar nicht beteiligt ist. Wahrscheinlich wurden die Notenwerte als solche berücksichtigt und mit der Zunge gestossen, allerdings zusätzlich eine Vibration mit den Lippen erzeugt.¹ Diese Äusserung ist hier insofern von grosser Bedeutung, da, abgesehen vom barocken Flatterment, erstmals in dieser Untersuchung in einer Methode die Vibration des Klanges im Sinne eines Vibratos erwähnt wird. Durch die beiläufige und selbstverständlich anmutende Erwähnung dieses „frémissement de lèvres“, das zudem an keiner anderen Stelle in Garniers Methode angesprochen wird, drängt sich die Vermutung auf, dass auch dieses Lippenvibrato Bestandteil mündlicher Unterweisungen im Unterricht war. Als integraler Bestandteil der in van der Hagens und Garniers Methoden oft erwähnten und für das Oboenspiel zentralen „expression“, kann das Auslassen schriftlicher Unterweisungen zum Lippenvibrato nicht anders erklärt werden. Es handelt sich bei diesem Vibrato allerdings kaum um eine durchgehende Vibration des Klanges. Das hier erwähnte Vibrato muss vielmehr als eine Verzierung oder klangliche Verdeutlichung bestimmter, einzelner Töne im Sinne eines Zungenstosses angesehen werden. Deshalb wird dieses Lippenvibrato von Garnier mit grosser Wahrscheinlichkeit innerhalb der Zungenstösse erwähnt.

9. Kapitel: Die Etüden

Dieses Kapitel ist als Einleitung zu den Etüden und Stücken der nachfolgenden Sammlung mit musikalischen Übungsbeispielen zu verstehen.

- Um beim Etüdenspiel Fortschritte zu machen, soll mit einfachen und kurzen Etüden begonnen werden, die zudem in den einfachen Tonarten komponiert sind. Die ersten zwölf Etüden der nachfolgenden Sammlungen sind in diesem Sinn auf einfachen Tonarten aufgebaut, und sie ermöglichen es dem Schüler, seinen Klang und den Ansatz zu schulen und zu entwickeln, sowie bequem Atem holen zu können. Auf diese Weise kann der Schüler auch seine Lippen an das Rohr gewöhnen und das Rüstzeug entwickeln, welches ihm ermöglicht, die nachfolgenden, schwierigeren und in verschiedenen Tonarten stehenden Etüden zu meistern.

¹ Auch in der heutigen Praxis wird klar zwischen Zwerchfellvibrato und Lippenvibrato unterschieden.

- Der Schüler soll sich lange mit diesen ersten Etüden beschäftigen, da sie kurz sind und alle Atemzeichen eingezeichnet sind. Garnier versichert, dass diese Übungen genügen, um den Schüler auf die nachfolgenden und viel schwierigeren Etüden vorzubereiten.
- Bevor mit dem Spielen begonnen wird, soll darauf Acht gegeben werden, das Rohr gut zu befeuchten; falls das Rohr trocken ist, verfügt es nicht über die notwendige Flexibilität. Man soll zuerst in kurzen zeitlichen Intervallen üben, dies aber oft tun. Es ist am besten, jeden Tag mehrere Male zu spielen, da sich so die Lippen an das Rohr gewöhnen und sich der Ansatz festigen kann, um einen guten Klang zu erzielen.
- Als letzter wichtiger Punkt dieses Kapitels sei angefügt, dass der Klang sich erhöht, wenn man den Klang dämpfen möchte, da das Dämpfen ein Klemmen des Rohrs erfordert. Deshalb soll man in diesem Fall die Lippen lockern. Dies ist auch bei cis'' und fis' notwendig, die auf diese Weise vertieft werden müssen, damit sie stimmen.

Garnier spricht im letzten Abschnitt das „Dämpfen“ („adoucir“) des Klanges an. „Adoucir“ ist auch im Sinne von „versüssen“ zu übersetzen, und unter Berücksichtigung der verschiedenen Wortbedeutungen kann gefolgert werden, dass Garnier hier das leisere Spielen (*p* oder *pp*) anspricht. Erstaunlich ist, dass Garnier lediglich das Klemmen des Rohrs als direkt notwendig anspricht und das Kontrollieren und Abschwächen des Luftstroms nur zwischen den Zeilen erwähnt („[...] *en adoucissant le son du Haut-bois, ce qui oblige de pincer l'anche, le ton monte au contraire il baisse lorsqu'on veut tirer beaucoup de son* [...]“¹)

Erwähnenswert ist hier auch die ganz beiläufige Anweisung, cis'' und fis' durch Lockerung der Lippen klanglich nach unten zu korrigieren. Diese zwei auf zeitgenössischen Instrumenten heiklen Töne sind allerdings nicht die einzigen, die eine Korrektur durch den Ansatz und die Luftführung benötigen. Offensichtlich war diese Unterweisung Bestandteil des praktischen Unterrichts, womit auch die Beiläufigkeit der oben stehenden Korrekturangabe zu begründen wäre.

Es folgt eine erste Griffabelle, die die Töne enthält, welche in den nachfolgenden zwölf einfachen Etüden verwendet werden; diese Angaben werden in der Auflistung aller Fingersätze in Kapitel 6.1.3 enthalten sein (siehe *e*) und *g*). Anschliessend folgen die Etüden Nr. 1 bis 12.

Nach den ersten zwölf Etüden folgen die Griff- und Trillertabelle und anschliessend die Sammlung der musikalischen Übungsbeispiele.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 159.

c) Inhaltliche Schwerpunkte

Die Schwerpunkte in Garniers Methode sind ungewöhnlich. Garnier legt grossen Wert auf Erläuterungen zum Bau, zur Pflege und korrekten Aufbewahrung der Oboe und widmet sich auch ausführlich dem Rohrbau und den dazu notwendigen Werkzeugen. Die sich konkret auf das Oboenspiel beziehenden Anweisungen beschränken sich im Wesentlichen auf die Haltung und Fingersetzung, auf Tipps zum Testen von neuen Rohren, Erläuterungen zu den Zungenstossvarianten und allgemeinen musikalischen, intonatorischen und klanglichen Anweisungen zur „Richtigkeit“ des Oboenspiels. Dabei werden in den Erläuterungen sehr allgemeine Formulierungen verwendet, die eine konkrete Verdeutlichungen einer Zweitperson erfordern. In den Erläuterungen Garniers wird immer wieder offensichtlich, dass er grossen Wert auf einen gepflegten und gut intonierten Klang legt. Damit sind schliesslich auch Garniers Erläuterungen zum Rohrbau und zum Bau der Oboe in Verbindung zu bringen, da ein gepflegter Klang auch zu einem grossen Teil von gutem Material abhängt.

Die Schwerpunkte sind also deutlich auf bautechnische und physikalische Eigenschaften der Oboe gerichtet. Als Hauptteil dieser Methode dürfen allerdings nicht die obgenannten schriftlichen Anweisungen, sondern muss die umfangreiche angefügte Sammlung an Stücken und Etüden angesehen werden.

d) Besonderheiten

Wie bereits oben erwähnt, legt Garnier sehr grossen Wert auf die Klangpflege. Damit hängen auch Garniers Erläuterungen zu den Zungenstossvarianten zusammen: Garnier unterscheidet die Zungenstossvarianten aufgrund ihres klanglichen Unterschieds und nicht aufgrund ihrer physikalischen Erzeugung. Damit grenzt er sich deutlich von den bisher in diesem Zusammenhang oft genannten flötistischen Zungenstössen „tu“ und „ru“ ab. Die emphatischen Erläuterungen Garniers zu physikalischen Eigenschaften des Materials (d.h. dem Bau der Oboe und der Rohre) sind in dieser Methode erstmals in diesem Umfang anzutreffen, womit sich die Methode klar von ihren Vorgängern unterscheidet.

e) Griff- und Trillertabelle

Die Methode Garniers enthält zwei separate Griff Tabellen. Diese Aufteilung ist pädagogisch motiviert: Die erste Griff Tabelle enthält ausgewählte Töne im Ambitus von d' bis a'' und

bildet dabei das Tonmaterial mit Fingersätzen ab, das in den ersten zwölf Etüden verwendet wird. Hohe Lagen werden absichtlich vermieden, da diese den Ansatz zu sehr fordern. In den Anmerkungen zu dieser ersten Tabelle erwähnt Garnier, dass sich der Schüler zu Beginn auf diese erste Tabelle beschränken und nur auf die zweite und vollständige Tabelle zurückgreifen soll, falls er die Fingersätze von Tönen benötigt, die nicht in dieser ersten Tabelle vorkommen (*„Je donne en commençant que la tablature des tons les plus faciles, ceux d'en haut exigent trop de pince de lèvres. Je joindrai la tablature générale à la fin des douze premières leçons. J'invite l'élève à la consulter, seulement à chaque fois qu'il aura besoin du doigté de quelque note naturelle diésée ou bémolisée qui entrera dans le morceau qu'il aura à étudier.“*¹). Da alle Töne der ersten zwölf Etüden in der obgenannten ersten Griffabelle abgebildet werden, ist diese Anmerkung Garniers ein klarer Hinweis darauf, dass nicht nur ausschliesslich die Etüden und Stücke der Methode im Unterricht verwendet wurden. In dieser Anfangsphase wurde offensichtlich auch andere Literatur hinzugezogen, die unter Umständen weitere Fingersätze benötigte.

In der kompletten zweiten Griffabelle nach den ersten zwölf Etüden der Sammlung sind die Töne von c' bis f''' chromatisch aufsteigend abgebildet. Enharmonische Verwechslungen finden statt, und teilweise sind mehrere Alternativgriffe für bestimmte Töne angegeben. Für die letzten vier Töne der Skala (dis''' bis f''') ist eine zusätzliche Bemerkung angebracht worden, die besagt, dass diese vier Töne selten benutzt würden und dass sie zudem „der Begabung schaden“ würden (d.h. die Fingersätze sind schwierig auszuführen). Bei allen vier Tönen soll die Halbdeckung des Loches 3 beachtet werden (*„Ces quatre notes peu usite parce qu'elle nuisent au talent il faut observer le demi trou à commencer du re.“*²).

Die sehr präzisen Griffstabellen sind beide nach dem bereits mehrfach angetroffenen System mit Kreisen und Punkten aufgebaut und enthalten eine unvollständige Abbildung einer Oboe des Typs D2 mit Doppellöchern auf den Griffelöchern 3 und 4.

Die Trillertabelle ist in der vollständigen zweiten Griffabelle enthalten. Mittels Kreuzen werden in dieser Tabelle die jeweiligen Löcher bezeichnet, auf denen der Triller ausgeführt werden soll. Gewisse spezielle Trillerfingersätze sind als solche separat in der Tabelle präsent. Alle Trillerfingersätze werden im nachfolgenden Kapitel 6.1.3 in der eigenen Auflistung der Trillerfingersätze wiedergegeben.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 160.

² Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 164.

f) Pädagogik / Didaktik

In den textlichen Erläuterungen Garniers ist keine konkrete didaktische Systematik erkennbar. Oft werden in diesen Anweisungen verschiedene Eigenarten und technische Details des Oboenspiels ohne konkreten direkten Zusammenhang vermischt. Dabei sind die Anweisungen auch lückenhaft und weisen nicht die in van der Hagens Methode oder späteren Conservatoire-Methoden anzutreffende Systematik auf. Sie scheinen sich aufgrund ihrer Formulierungen gleichermassen an Schüler und Lehrer zu richten. Wegen der Schwerpunkte auf physikalische Eigenschaften der Oboe und der Lückenhaftigkeit der Anweisungen zum praktischen Oboenspiel können die schriftlichen Anweisungen in der Methode Garniers allerdings nur bedingt mit den anderen obgenannten Methoden verglichen werden. Das autodidaktische Erlernen des Oboenspiels ist auch mit dieser Methode nicht möglich, wobei dies Garnier im Vorwort seiner Methode auch nicht voraussetzt.

Didaktische und pädagogische Ziele und Vorgehensweisen sind vor allem in der angefügten Musiksammlung festzustellen, die offenkundig den Hauptteil der Methode ausmacht. Garnier verfährt in seinen Etüden und Stücken mit allen Parametern des Oboenspiels progressiv. Diesbezüglich ist auch ein Denken in Lernschritten erkennbar, wobei dies weniger ausgeprägt und pädagogisch systematisiert ist, als in der Methode von van der Hagen. Für Anfänger ist die Methode nur bedingt nutzbar. Der Schwierigkeitsgrad der Etüden und Stücke steigt sehr rasch auf ein beachtliches Niveau an, und es ist auch im späten 18. Jahrhundert unwahrscheinlich, dass ein Anfänger solch markante Fortschritte in nur so kurzer Zeit macht. Eine Unterrichtstätigkeit mithilfe ausschliesslich dieser Methode ist deshalb nicht denkbar, und Ergänzungen im Sinne von einfachen Übungen und Stücken durch den Lehrer sind mehr als wahrscheinlich. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Methode wohl als Lehrmittel benutzt wurde, in diesem Sinn aber von der unterrichtenden Person ergänzt wurde und verschiedene praktische Anweisungen mündlich weitergegeben wurden. Damit würde die Lückenhaftigkeit der schriftlichen Anweisungen legitimiert, zumal die Stücke und Etüden der Musiksammlung alle Faktoren des Oboenspiels beinhalten und trainieren.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Garniers Methode enthält eine umfassende Sammlung an Etüden und progressiv angelegter Spielliteratur. Die Systematik, die Garnier in seiner Auswahl anwendet, ist erstaunlich und aus didaktischer Sicht sehr aufschlussreich. Es ist gerade diese systematische Sammlung

Garniers, die an offizielle Methoden des Pariser Conservatoire erinnert und damit auch die irrtümliche Meinung verbreitete, es handle sich bei Garniers Methode um eine Methode des Conservatoire.¹

Die 88 Seiten starke Sammlung wird hier zur besseren Übersicht in acht Gruppen aufgeteilt, die sich nach den offensichtlichen didaktischen Überlegungen Garniers richten. Bei allen Etüden und Stücken sind Tempoangaben (in Worten) und dynamische Angaben angebracht, und sämtliche Bindungen, Staccatopunkte, Keile und Triller eingezeichnet worden.²

Gruppe I: Stücke Nr. 1-12, zweistimmige Etüden für zwei Oboen

Bei diesen zwölf zweistimmigen Stücken handelt es sich um sehr einfache und kurze Übungsstücke. Alle stehen in C-Dur, bewegen sich im engen Ambitus von d' bis a'' und enthalten die Taktarten C, 2/4 und 2. Didaktische Schwerpunkte der Stücke: Klang, Intonation, Zusammenspiel, Sprünge, Synkopen und ungewöhnliche Kombinationen von Pausen.

Diese Gruppe ist nach der ersten Griffabelle eingefügt worden. Die erste Griffabelle bildet alle Töne, die in diesen zwölf Stücken benutzt werden, mit Fingersätzen ab. Anschliessend an die erste Gruppe folgt die zweite Griffabelle, die sämtliche Töne abbildet, und danach wird die Sammlung fortgesetzt.

Gruppe II: Stücke Nr. 13-55, zweistimmige Etüden für zwei Oboen

Die zweite Gruppe enthält mittelschwierige Etüden im Ambitus von c' bis c'''. Die Etüden sind bezüglich ihres Schwierigkeitsgrades progressiv angelegt. Die besagte Progression zeigt sich dabei vor allem in der Wahl der Tonart, dem verwendeten Ambitus, den verschiedenen Artikulationsformen, den dynamischen Angaben und in der Länge der jeweiligen Etüden. Es werden mit einer Ausnahme generell Tonarten mit wenigen Vorzeichen verwendet: C-, F-, B-D- und A-Dur sowie a-, d-, h- und g-Moll. Als einzige Ausnahme mit mehreren Vorzeichen wird auch f-Moll verwendet, die kritischen Fingerkombinationen in f-Moll, so z.B. beim Wechsel von des' zu es', werden jedoch vermieden und kommen in der Etüde nicht vor. Alle Etüden trainieren systematisch Schwierigkeiten. Dabei richten einzelne Etüden gezielt ihr Augenmerk auf eine bestimmte Schwierigkeit, während in anderen Etüden Schwierigkeiten

¹ Trotz mehrfacher Widerlegung dieser Meinung durch Forschungsarbeiten von Geoffrey Burgess und Bruce Haynes ist diese erstaunlicherweise immer noch in der zeitgenössischen Fachliteratur zu finden. Vgl. beispielhaft Booze: Repertory S. 20f.

² Charles David Lehrer hat im Jahr 2000 alle Etüden und Stücke Garniers formal analysiert; deshalb wird hier darauf verzichtet und der Schwerpunkt auf die didaktischen und pädagogischen Überlegungen gelegt. Siehe zu den Analysen Lehrers: Lehrer: Introduction I-V.

gemischt anzutreffen sind. Die Anordnung und Reihenfolge der Etüden ist bezüglich der Behandlung von Schwierigkeiten durchmischt: zwei aufeinander folgende Etüden enthalten nur in einzelnen Fällen dieselben Probleme. Es werden alle möglichen Facetten des Oboenspiels trainiert: Terzfortschreitungen, Klangpflege, Zusammenspiel, Skalen, Staccato, Sprünge (auch weite), Punktierungen, Dynamik und Expressivität, Ausdauer, Wechselnoten, Rhythmuswechsel, Synkopen, Intonation, verschiedene Artikulationen, Laufwerk, Triolen- und Sextolenläufe, Dreiklangsbrechungen und das „trockene“ Staccato. Garnier beschreibt Töne mit Keilen mit der Äusserung: „*Staccato le coup de langue plus net*“¹, was hier als „trockenes“ Staccato übersetzt wurde. Damit ist zweifellos ein kurzes Staccato gemeint, das der Staccatoart „piqué“ von Amand van der Hagen entspricht.

Gruppe III: Sechs zweisätzige Duos

Die Duos der dritten Gruppe sind neu von 1. bis 6. durchnummeriert. Sie bewegen sich im Ambitus von c' bis d''' und sind unterschiedlich als mittelschwierig und schwierig einzustufen. Diese nicht einheitliche Nennung des Schwierigkeitsgrades hängt nicht mit einer diesbezüglichen Progression zusammen, sondern ist darauf zurückzuführen, dass der Schwierigkeitsgrad bisweilen innerhalb der einzelnen Duos variiert. Die Duos und ihre didaktischen Schwerpunkte werden in der Folge stichwortartig zusammengefasst.

1. Erster Satz: Taktart 2/4, Tonart F-Dur, zweiter Satz: Taktart 6/8, Tonart F-Dur; enthält viel Laufwerk, einen Variationensatz und verschiedene Dreiklangsbrechungen.
2. Erster Satz: Taktart 3/4, Tonart C-Dur, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart C-Dur; enthält Skalen, Terzfortschreitungen und ausgedehnte Staccatopassagen.
3. Erster Satz: Taktart 3/4, Tonart F-Dur, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart F-Dur; Klangpflege und Intonation im Vordergrund.
4. Erster Satz: Taktart 3/8, Tonart B-Dur, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart B-Dur; Klang in hohen Lagen, ungewöhnliche Rhythmuswechsel und Pauseneinschübe, Laufwerk und Ausdauer.
5. Erster Satz: Taktart 3/8, Tonart F-Dur, zweiter Satz: Taktart 6/8, Tonart B-Dur; Ausdauer, Rhythmuswechsel, Sanglichkeit, hohe Lagen, Laufwerk und Skalen.
6. Erster Satz: Taktart 6/8, Tonart D-Dur, zweiter Satz: Taktart C, Tonart d-Moll; Ausdauer, Variationensatz – Fingertechnik, verschiedene Artikulationen, weite Sprünge.

¹ Lescat: Méthodes et Traités Hautbois S. 174.

Bei diesen Duos handelt es sich einerseits um Spielliteratur, die durchaus musikalischen Gehalt aufweist und diesbezüglich auch konzentrierte Arbeit erfordert. Andererseits ist durch die verschiedenen technischen Schwerpunkte und eingeflochtenen Schwierigkeiten aber auch ein klarer Etüdencharakter erkennbar.

Gruppe IV: Sechs zweistimmige Sonaten

Bei den Sonaten dieser Gruppe handelt es sich um zweisätzliche Stücke für Oboe und ein Bassinstrument (Fagott oder Violoncello). Der Ambitus reicht von d' bis d'', und der Schwierigkeitsgrad ist aus den gleichen Gründen wie bei den Stücken der Gruppe III wiederum als mittelschwer und schwer einzustufen. Auch diese Stücke werden in der Sammlung neu durchnummeriert.

1. Erster Satz: Taktart 3/8, Tonart C-Dur, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart C-Dur; Leichtigkeit, Staccato, Ausdauer, Rhythmuswechsel.
2. Erster Satz: Taktart 3/8, Tonart g-Moll, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart G-Dur; Akkordbrechungen, Sanglichkeit.
3. Erster Satz: Taktart 2/4, Tonart D-Dur, zweiter Satz: Taktart 3/4, Tonart d-Moll; Phrasenbildung, weite Sprünge.
4. Erster Satz: Taktart C, Tonart F-Dur, zweiter Satz: Taktart 6/8, Tonart F-Dur; Sprünge, extreme Lagen, Fingertechnik, Laufwerk.
5. Erster Satz: Taktart 2, Tonart A-Dur, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart a-Moll; Ausdauer, Klang, Intonation, Artikulation.
6. Erster Satz: Taktart 3/4, Tonart e-Moll, zweiter Satz: Taktart 2/4, Tonart E-Dur; Ausdauer, Klang, Expressivität.

Wie bereits bei den Duos der Gruppe III handelt es sich auch bei diesen Sonaten um Spielliteratur mit musikalischem Gehalt. Auch hier ist jedoch durch die verschiedenen technischen Schwerpunkte und eingeflochtenen Schwierigkeiten ein klarer Etüdencharakter erkennbar.

Gruppe V: Airs variés

In dieser Gruppe kommt die beliebte Gattung des „Air varié“ zum Zuge. Alle Stücke sind zweistimmig für zwei Sopraninstrumente (zwei Oboen) gesetzt. Mit einer Ausnahme handelt es sich jeweils um ein Air mit zwei Variationen. Diese Stücke erfordern eine gute Kondition bezüglich des Ansatzes und diesbezüglich auch Ausdauer. Der Ambitus der Stücke bewegt

sich zwischen c' und d'''. Da in dieser Gruppe der Schwierigkeitsgrad den Stücken klar zugeordnet werden kann, wird er in der nachfolgenden Auflistung separat genannt.

1. Air: Taktart 2/4, Tonarten C-Dur und Es-Dur, zwei Variationen; Laufwerk im Vordergrund; schwierig.
2. Air: Taktart 2/4, Tonart F-Dur, zwei Variationen; Laufwerk in beiden Stimmen im Vordergrund; schwierig.
3. Air: Taktart C, Tonart B-Dur, zwei Variationen; Laufwerk in beiden Stimmen im Vordergrund; mittelschwierig.
4. Air: Taktarten 6/8 und 3/8, Tonart d-Moll, zwei Variationen; Arpeggios, Staccatopassagen und Punktierungen im Vordergrund; schwierig.
5. Air: Taktart 2/4, Tonart C-Dur, drei Variationen; in beiden Stimmen Laufwerk, Akkordbrechungen und Triller im Vordergrund; schwierig.
6. Air: Taktart 3/4, Tonart C-Dur, zwei Variationen; Arpeggios, Sprünge und verschiedene Artikulationen im Vordergrund; schwierig.

In diesen mehrheitlich schwierigen Stücken sind zwar immer noch bewusst gesetzte technische Schwierigkeiten bemerkbar; es handelt sich aber bei diesen Airs mindestens gleichwertig zu ihrem Etüdencharakter um gehaltvolle Spielliteratur, die durchaus auch konzertant gespielt werden kann.

Gruppe VI: Etude pour former les lèvres aux grands intervalles

Garniers Originaltitel dieser sechsten Gruppe trifft nur auf die ersten sieben der insgesamt 18 Stücke zu. Die Stücke Nr. 1 bis 7 trainieren systematisch Sprünge in verschiedenen Intervallen. Die restlichen Stücke der Gruppe verfolgen allerdings andere Schwerpunkte. Die Stücke Nr. 1 bis 3 sind zweistimmig für eine Oboe und ein Bassinstrument (Fagott oder Violoncello), alle übrigen Stücke der Gruppe zweistimmig für zwei Oboen gesetzt. Der Ambitus bewegt sich von c' bis d'''. Bei diesen Stücken handelt es sich wieder ganz deutlich sichtbar um Etüden, jedoch auch hier teilweise mit musikalischem Gehalt.

- 1 - 7: Taktarten: C und 3/4, Tonarten: C-, F-, B- und G-Dur, sowie g-Moll; enthalten vor allem weite Sprünge und erfordern Ausdauer; Schwerpunkte sind teilweise auch in eingefügtem Laufwerk und verschiedenen Arpeggios, Artikulationen und Staccatopassagen bemerkbar; alle sieben Etüden sind schwierig.
8. Fuge; Taktart: C, Tonart: D-Dur; Ausdauer, Klang; mittelschwierig.

9. Taktart: C, Tonart: A-Dur; Triller im Vordergrund; zweiter Satz: („Mineur“) Taktart: 2/4, Tonart: a-Moll; Staccato, Sprünge und Triller im Vordergrund; schwierig.
10. Taktart: 6/8, Tonart: F-Dur; Staccato, Skalenlaufwerk, Ausdauer; schwierig.
11. Taktart: 2/4, Tonart: C-Dur und c-Moll; Laufwerk, Sprünge, Akkordbrechungen, Ausdauer; schwierig.
12. Taktart: 3/4, Tonart: a-Moll; Triller; Ausdauer; schwierig.
13. Taktart: 2/4, Tonart: B-Dur; Laufwerk, Staccato, Sprünge, Ausdauer; sehr schwierig.
14. Taktart: 2/4, Tonart: F-Dur; Laufwerk, Staccato, rhythmische Wechsel; sehr schwierig.
15. Taktart: 3/4, Tonart: B-Dur; Staccato, Triller; schwierig.
16. Taktart: 3/4, Tonart: a-Moll; Arpeggios, Chromatik; mittelschwierig.
17. Taktart: C, Tonart: h-Moll; Klang, Ausdauer, Sprünge, Laufwerk; sehr schwierig.
18. Taktart: 2/4, Tonart: F-Dur; Laufwerk, Wechselnoten, Triller, Ausdauer; schwierig.

Gruppe VII: Capriccios (Caprices)

Bei diesen Etüden handelt es sich um einstimmige und mit einer Seite Umfang relativ lange Stücke. Die Schwierigkeiten, die im jeweiligen Capriccio angegangen werden, sind von Garnier im Titel jedes Stücks angegeben worden. Daneben behandeln die Capriccios aber auch andere, von Garnier nicht erwähnte Schwierigkeiten, die hier zur Vervollständigung zusätzlich genannt werden. Der Ambitus der Stücke dieser Gruppe umfasst c' bis d'''.

1. „*Caprice où se trouvent tous les arrangements de langue de la mesure à deux temps*“; Taktart: 2/4, Tonart: C-Dur; neben den Zungenstößen wird auch die allgemeine Artikulation und die Ausdauer geschult; schwierig.
2. „*Second Caprice où se trouvent tous les arrangements de langue de la mesure à six huit*“; Taktart: 6/8, Tonart: C-Dur; behandelt auch Triller, Chromatik, Artikulation und Ausdauer; schwierig.
3. „*Prélude pour ajuster un hautbois ou former une anche neuve par les intervalles plus sonores*“; Taktart: C und 3/4, Tonart: a-Moll; enthält Sprünge, Arpeggios, verschiedene Artikulationen, Akkordbrechungen und erfordert Ausdauer; schwierig.
4. „*Troisième Caprice pour exercer les cadences*“; Taktart: C, Tonart B-Dur; neben verschiedenen Trillern enthält das Capriccio auch weite Sprünge und Synkopen, es erfordert eine gute Kondition und Ausdauer; schwierig.

Besonders hervorzuheben ist in dieser Gruppe die dritte Etüde („Prélude“), die darauf abzielt, neue Rohre sowie eine Oboe auszuprobieren und zu testen. Garnier setzt das neue Rohr, bzw. das Instrument mit weiten Sprüngen, Arpeggios, Artikulationsvarianten, gesanglichen Abschnitten und mit der erheblichen Länge des Stücks Extremsituationen aus. Allerdings unterlässt es Garnier, zusätzlich auch dynamische Extreme als Testfaktor einzufügen. Über die Nützlichkeit, auf neuen Rohren bereits dynamische Extreme auszuprobieren kann allerdings gestritten werden; dies ist persönlichen Vorlieben und Gewohnheiten vorbehalten.

Gruppe VIII: Point d'orgue ou prélude avec ces [sic] tons relatifs

Bei dieser letzten Gruppe handelt es sich um zwölf kurze und einstimmige Préludes in verschiedenen Tonarten und Taktarten. Bezüglich der Tonarten werden alle Durtonarten bis Es-Dur und D-Dur inklusive ihrer parallelen Molltonarten verwendet. In diesen Préludes werden in erster Linie Übungen zu Skalen, Terzfortschreitungen und Akkordbrechungen kombiniert. Der Ambitus der Stücke reicht von c' bis d'''. Der Schwierigkeitsgrad ist auch hier als mittelschwer bis schwierig zu bezeichnen.

1. Taktart: C, Tonart C-Dur; Laufwerk, Artikulationen.
2. Taktart: C, Tonart a-Moll; Triolen, Akkordbrechungen.
3. Taktart: C, Tonart F-Dur; Laufwerk.
4. Taktart: C, Tonart d-Moll; Laufwerk, Rhythmuswechsel.
5. Taktart: C, Tonart B-Dur; Laufwerk.
6. Taktart: 6/8, Tonart g-Moll; Laufwerk.
7. Taktart: C, Tonart G-Dur; Laufwerk, Sprünge.
8. Taktart: 3/8, Tonart e-Moll; Laufwerk, Staccato.
9. Taktart: C, Tonart D-Dur; Laufwerk.
10. Taktart: 6/8, Tonart h-Moll; Laufwerk, Sprünge.
11. Taktart: 3/4, Tonart Es-Dur; Akkordbrechungen, Sprünge.
12. Taktart: C, Tonart c-Moll; Akkordbrechungen, Laufwerk.

Aufgrund ihrer Kürze und Prägnanz ist davon auszugehen, dass diese Préludes im ursprünglichen Sinne des Préludes des 17. und 18. Jahrhunderts als Einspiel- und Vorbereitungsstücke für nachfolgend zu spielende, grössere Werke in derselben Tonart verwendet wurden.¹

¹ Charles David Lehrer bezeichnet diese Préludes als „Kadenzen“ (siehe Lehrer: Introduction S. 2). Es ist allerdings nicht richtig, diese Préludes so zu bezeichnen, da sie weder konkretes thematisches Material verarbeiten, noch in ihrem dramaturgischen Ablauf als Kadenz konzipiert sind.

Wie bereits eingangs erwähnt, erinnert die Sammlung Garniers stark an entsprechende Sammlungen von offiziellen Conservatoire-Methoden. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Garnier in seiner Methode versuchte, die vom Conservatoire geprägten Ideale zu imitieren oder zu kopieren. Der didaktische Aufbau Garniers ist beeindruckend und letztendlich dafür verantwortlich, dass diese Stücke und Etüden auch im 19., 20. und 21. Jahrhundert im Unterricht benutzt wurden und werden.

Garnier verwendet in allen Stücken „moderate“ Tonarten für das Oboenspiel auf zeitgenössischen Instrumenten und geht selten über drei Vorzeichen hinaus. Die wenigen Stücke mit mehr als drei Vorzeichen vermeiden die für zeitgenössische Instrumente sehr schwierigen und unangenehmen Stellen (beispielsweise der Wechsel von cis'' zu dis'', bzw. des'' zu es''). Der Ambitus wird in jeder Gruppe progressiv ausgeweitet und erreicht in der dritten Gruppe mit dem Ambitus von c' bis d''' das hier verwendete Maximum. Garnier vermeidet also die Spitzentöne ab d''' in seinen Etüden. Dies hat einerseits mit der Ausrichtung der Methode an Schüler und Studenten zu tun, andererseits scheint auch Garnier die Spitzentöne tatsächlich als solche angesehen und nur an ausgesuchten Stellen angewendet zu haben. Damit verfolgt Garnier bezüglich der besagten Spitzentöne die gleiche Philosophie wie Amand van der Hagen, der in seiner Methode deutlich vermerkte, dass die Töne ab d''' den üblichen Ambitus der Oboe überschreiten.

Allen Stücken von Garniers Sammlung liegt eine pädagogische Idee und Absicht zugrunde. Sowohl die Etüden der Gruppen I, II und VII als auch die Spielstücke der anderen Gruppen behandeln gezielt Schwierigkeiten des Oboenspiels und berücksichtigen dabei alle Faktoren. Der Schwierigkeitsgrad wird progressiv gesteigert und erreicht nach den einfachen und mittelschwierigen Stücken der Gruppen I bis III ab der Gruppe IV ein mehrheitlich schwieriges Niveau, das gelegentlich durch etwas weniger schwierige Stücke unterboten wird. Bezüglich der Einstreuung von Schwierigkeiten in die Etüden und Stücke ist keine qualitative und quantitative Unterscheidung oder Klassifizierung Garniers bemerkbar. Von Anfang an werden die verschiedenen Faktoren des Oboenspiels gleichmässig über die Stücke und Etüden verteilt.

Es ist erstaunlich, wie rasch Garnier den Schwierigkeitsgrad auf ein beachtliches Niveau anhebt. Die Methode ist damit mit Sicherheit nicht an Anfänger, sondern an bereits fortgeschrittene Schüler gerichtet. Auch hier ist anzunehmen, dass Garnier mit Anfängern anders verfuhr, entsprechend einfache Übungen und Stücke selber erfand und seinen Schülern vermittelte. Die Methode kam wohl erst zu einem späteren Zeitpunkt zum Zug.

In Garniers Sammlung ist seine Erfahrung als Pädagoge erkennbar, und viele der hier gedruckten Stücke entsprangen sicherlich aus praktischen Erfahrungen und Versuchen mit Schülern. Damit widerspiegelt die Sammlung seine Unterrichtstätigkeit. Auch in Garniers Sammlung sind die bereits in van der Hagens Methode beobachteten didaktischen Prinzipien des Denkens in Lernschritten, der progressiven Steigerung des Schwierigkeitsgrads und des Duospiels zu beobachten (nur die Capriccios der Gruppe VII und die Préludes der Gruppe VIII sind einstimmig). Es war offensichtlich üblich, dass der Lehrer mit den Schülern im Duo mitspielte und so auch die Stimmenverteilung in der Orchesterpraxis trainiert wurde. Aufgrund der Gleichbehandlung der Stimmen in Teilen der Sammlung kann auch davon ausgegangen werden, dass Stimmtausch üblich war und der Schüler oft beide Stimmen zu üben und zu spielen hatte.¹

h) Anmerkungen

Die Methode von Joseph François Garnier ist ein Lehrmittel, das Unterstützung für den praktischen Oboenunterricht bietet. Aufgrund der Lückenhaftigkeit der schriftlichen Erläuterungen ist allerdings deutlich erkennbar, dass es sich hierbei nicht um ein allgemeines und für verschiedene Lehrer nutzbares Lehrmittel im Sinne einer Conservatoire-Methode handelt. Garniers Methode ist vielmehr „Garniers Lehrmittel“, das er für seinen Unterricht entworfen und verfasst hat. Die Gewichtung spezifischer Details und das Auslassen von anderen, für das Oboenspiel wesentlichen Faktoren sprechen diesbezüglich eine deutliche Sprache. Es ist anzunehmen, dass Garnier seine Schüler bezüglich bestimmter Faktoren des Oboenspiels ergänzend zu den schriftlichen Anweisungen mündlich unterwies. Garniers Gewichtung der physikalischen Details zur Oboe und zum Rohrbau und die dazugehörigen Abbildungen zeigen deutlich, dass er vor allem Elemente schriftlich und bildlich fixieren wollte, die sich auch auf diese Weise einfach und deutlich vermitteln lassen. Allein die Tatsache, dass Garnier die obgenannten physikalischen Details so genau erläutert, zeigt, dass sich die Methode an fortgeschrittene Schüler und Studenten sowie Berufsmusiker richtet. Nur für diese ausgewählte Klientel sind diese Details von Interesse und von Nutzen.² Aufgrund

¹ Charles David Lehrer führt die systematische Zweistimmigkeit der Übungsstücke für zwei Oboen ausschliesslich auf die klassische Orchesterpraxis mit zwei Oboen zurück (siehe Lehrer: Introduction S. 2). Dieser Hintergedanke zur Orchesterpraxis spielte bei der Organisation von Garniers Stücken sicher mit eine Rolle, geht aber mit dem didaktischen Grundgedanken des Zusammenspiels im Duo mit all seinen rhythmischen und intonatorischen Schwierigkeiten einher.

² Ob es sich bei der mehrmaligen und lobenden Nennung von „Delusse – Oboen“ und deren massstabsgetreuer Abbildung in Garniers Methode um gezielte Werbung für diese Instrumente, bzw. die Manufaktur Delusse handelt, kann nur vermutet werden.

dieser Tatsachen kann hingegen aber auch nachvollzogen werden, dass diese Methode vom Conservatoire in Paris nicht als offizielle Methode anerkannt wurde – die Methode ist bezüglich ihrer Erläuterungen zu unvollständig und weist nicht die umfassende und allgemein nutzbare Systematik auf, die vom Conservatoire angestrebt wurde.

Trotz aller Kritik geben die technischen Details über Instrumente und Rohre in Garniers Methode einen wertvollen Einblick in die diesbezüglichen Gepflogenheiten. Dass diese Angaben von unschätzbarem Wert sind, ist unbestritten, und zahlreiche Untersuchungen haben sich diesen Angaben auch entsprechend gebührend gewidmet.¹ Gerade aufgrund dieser speziellen Gewichtung in Garniers Methode kann sie allerdings nur bedingt mit van der Hagens Methode oder den nachfolgenden Conservatoire-Methoden für Oboe verglichen werden. Es kann durchaus angenommen werden, dass sich Garnier vielleicht gerade deshalb von diesen Methoden zu distanzieren suchte und sich mit *seinem* Lehrmittel von ihnen unterscheiden wollte. Die bereits angesprochene Professionalisierung und Systematisierung des Instrumentalunterrichts im späten 18. Jahrhundert mit gezielten Übungen, Etüden und Spielstücken ist allerdings auch in der Musiksammlung von Garniers Methode klar erkennbar. Dass diese Stücke und Etüden nicht nur pädagogisch, sondern auch bezüglich ihres musikalischen Gehalts überzeugen, zeigt ihre vielfache Wiederverwendung in den nachfolgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten. Auch in der heutigen Unterrichtspraxis wird neben den Etüden und Stücken von Henri Brod² gerne auf die Sammlung von Garnier zurückgegriffen. Die Sammlung Garniers entsprang mit Sicherheit seinen langjährigen Erfahrungen als Dozent für Oboe. Sie widerspiegelt somit auf eindruckliche Weise zumindest einen Teil der Unterrichtsinhalte in Garniers Unterrichtspraxis, was einen Einblick in den Oboenunterricht mit fortgeschrittenen Schülern und Studenten um 1800 bietet.

¹ Vgl. Haynes: Double Reeds, Haynes: Von Mozart zu Beethovens Neunter, Howe: Historical Oboes, Howe: Historical Oboes II, Kreyenbühl: Vogt, Piquet: Die Oboe im 18. Jahrhundert, Warner: Two Late Eighteenth-Century Instructions.

² Henri Brod: „Grande méthode de hautbois“, 1826/35 in: Giboureau: Méthodes et Traités Hautbois S.89-321.

6.1.3 Griff- und Trillertabellen

Grifftabellen:

Bezeichnung der Methoden: V = van der Hagen 1792, G = Garnier 1798

Ton	c'	d'	dis'	es'	e'	eis'	f'	fis'	fis'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	●	●	●	●	○	○	○	○
6	●	●	●	●	○	●	●	○	○
C-/Es-Klappe	C		Es	Es					Es
Methoden	V, G	V, G	V, G	V, G	V, G	G	V, G	V	G

Ton	ges'	g'	gis'	as'	a'	ais'	b'	b'	b'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	○	○	○	○
3	●●	●●	○●	○●	○○	●●	●●	●●	●●
4	●●	○○	○○	○○	○○	○○	○○	●●	●●
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	○	○	●	●
C-/Es-Klappe	Es						C		C Es
Methoden	G	V, G	V, G	V, G	V, G	V, G ¹	V, G ²	V	G

Ton	h'	ces''	c''	cis''	des''	d''	dis''	es''	e''
1	●	●	○	○	○	○	●	●	●
2	○	○	●	●	●	●	●	●	●
3	○○	○○	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	○○	○○	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	○	○	○	●	●	●	●	●	●
6	○	○	○	●	●	●	●	●	○
C-/Es-Klappe				C	C		Es	Es	
Methoden	V, G	G	V, G	V, G	V, G	V, G	V, G	V, G	V, G

Ton	eis''	f''	fis''	fis''	ges''	g''	gis''	as''	a''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○●	○●	○○
4	●●	●●	○○	●●	○○	○○	○○	○○	○○
5	○	○	●	○	●	○	○	○	○
6	●	●	●	○	●	○	○	○	○
C-/Es-Klappe				Es					
Methoden	G	V, G	V, G	G	G	V, G	V, G	V, G	V, G

¹ Anmerkung in Garnier: „s'emploie dans la vitesse“.

² Anmerkung in Garnier: „s'emploie dans la vitesse“.

Ton	a''	ais''	b''	b''	b''	h''	h''	ces'''	c'''	c'''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	○	○
2	●	○	○	●	●	○	○	○	●	●
3	○ ○	● ●	● ●	○ ○	○ ○	○ ○	● ●	○ ○	● ●	○ ○
4	● ●	○ ○	○ ○	● ●	● ●	○ ○	● ●	○ ○	● ●	● ●
5	●	○	○	●	●	○	●	○	●	●
6	●	○	○	●	●	○	●	○	○	●
C-/Es-Klappe	C			Es			Es			Es
Methoden	G ¹	V, G	G	V, G	G	V, G	G	G	V, G	G

Ton	cis'''	cis'''	des'''	d'''	d'''	dis'''	dis'''	es'''	es'''	e'''
1	○	○	○	○	◐	◐	◐	◐	◐	●
2	●	●	●	●	●	●	○	●	●	●
3	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	○ ●	● ●	○ ●	○ ●
4	● ●	● ●	● ●	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○	○ ○
5	●	○	●	●	●	●	○	●	○	●
6	○	○	○	○	○	●	○	○	○	●
C-/Es-Klappe	C	C Es	C	C	C		C		C	Es
Methoden	V, G	G	G	V	G	V	G	V	G	V

Ton	e'''	f'''	f'''
1	●	●	●
2	●	●	●
3	○ ●	○ ●	○ ●
4	● ○	○ ○	● ●
5	●	◐	◐
6	●	○	○
C-/Es-Klappe	Es	Es	C Es
Methoden	G	V ²	G

Trillertabellen:

Triller	c'-d'	d'-e'	dis'-e'	es'-f'	e'-f'	eis'-g'	f'-g'	fis'-g'	ges'-g'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●
4	● ●	● ●	● ●	● ●	● ●	● ● tr	● ● tr	● ● tr	● ● tr
5	●	●	●	● tr	● tr	○	○	○	○
6	●	● tr	● tr	●	○	●	●	○	○
C-/Es-Klappe	C tr		Es	Es				Es	Es
Methode(n)	G	G	G	G	G	G	G	G	G

¹ Anmerkung in Garnier: „peu usitée“.

² Es ist aus der Tabelle nicht klar ersichtlich, ob mit dem nicht ganz ausgefüllten Punkt beim Griffloch 5 eine Halb- oder Ganzdeckung des Loches angezeigt wird. Aufgrund des leer gelassenen Flecks beim Punkt ist anzunehmen, dass eine Halbdeckung angezeigt wird (in der Methode von Garnier ist die Halbdeckung des Loches 5 deutlich angegeben).

Triller	g'-a'	gis'-a'	as'-b'	a'-h'	ais'-c''	b'-c''	b'-c''	h'-c''
1	●	●	●	●	●tr	●tr	●tr	●tr
2	●	●	●tr	●tr	○	○	○	○
3	●●tr	○●tr	○●	○○	●●	●●	●●	○○
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○	●●	○○
5	○	○	○	○	○	○	○	○
6	○	○	○	○	○	○	●	○
C-/Es-Klappe							C Es	
Methode(n)	G	G	G	G	G	G	G	G

Triller	ces''-c''	c''-d''	cis''-d''	d''-e''	d''-es''	dis''-e''	es''-f''
1	●tr	○	○	●	●	●	●
2	○	●	●	●	●	●	●
3	○○	●●tr	●●	●●	●●	●●	●●
4	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	○	●	●	●	●	●	●tr
6	○	●	●	●tr	●	●tr	●
C-/Es-Klappe			C tr		Es tr	Es	Es
Methode(n)	G	G	G	G	G	G	G

Triller	e''-f''	e''-fis''	eis''-g''	f''-g''	fis''-g''	fis''-g''	ges''-g''
1	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr	○○tr	○○
5	●tr	●	○	○	○	●tr	●tr
6	○	○	●	●	○	●	●
C-/Es-Klappe					Es		
Methode(n)	G	G	G	G	G	G	G

Triller	g''-a''	gis''-a''	as''-h''	a''-h''	ais''-h''	b''-c'''	b''-c'''
1	●	●	●	●	●	●tr	●tr
2	●	●	●tr	●tr	○	●	●
3	●●tr	○●tr	○●	○○	●●tr	○○	○○
4	○○	○○	○○	○○	○○	●●	●●
5	○	○	○	○	○	●	●
6	○	○	○	○	○	●	●
C-/Es-Klappe						Es	
Methode(n)	G	G	G	G	G	G	G

Triller	h''-c'''	h''-c'''	h''-c'''	c'''-d'''	cis'''-d'''	cis'''-d'''	des'''-d'''
1	●tr	●	●	○	○	○	○
2	○	○	●	●	●	●	●
3	○○	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	○○	●●	●●	●●tr	●●tr	●●tr	●●tr
5	○	●tr	●tr	●tr	○	●	●
6	○	●	●	○	○	○	○
C-/Es-Klappe		Es	Es		C Es	C	C
Methode(n)	G	G	V ¹	G	G	G	G

¹ Einziger Trillerfingersatz in der Methode van der Hagens. Hierbei handelt es sich um einen separat der Griffabelle hinzugefügten Fingersatz, der angewendet werden soll, falls h'' und c''' in schnellem Tempo nacheinander gespielt werden müssen.

Die Griffstabellen van der Hagens und Garniers sind zum Teil sehr unterschiedlich. Da sowohl van der Hagen als auch Garnier eine Oboe des Typs D2 abbilden, wird hier einmal mehr der Variantenreichtum oboistischer Fingersätze auf diesen zeitgenössischen Instrumenten offensichtlich. Garnier bildet zudem im Gegensatz zu van der Hagen Fingersätze in enharmonischen Verwechslungen ab und bietet einige Alternativfingersätze an.

Lange Fingersätze sind um 1800 bereits in Gebrauch, und es ist deshalb erstaunlich, dass van der Hagen relativ wenige dieser sicheren Fingersätze abbildet. Beide Methoden enthalten lange Fingersätze für *fi*“, *b*“, *c*““ und *cis*““ bis *f*“. Garnier bildet allerdings auch für *a*“ und *h*“ lange Fingersätze ab, wobei er anmerkt, dass der lange Fingersatz für *a*“ nur wenig benutzt werde („*peu usitée*“).¹

Sowohl van der Hagen als auch Garnier verwenden sehr unterschiedliche Fingersätze für die Spitzentöne von *c*““ bis *f*“. Dies entspricht allerdings der Äusserung van der Hagens, der in seiner Griffabelle angefügt hatte, dass für die Töne bis *f*“ keine klar determinierten, sondern verschiedene Fingersätze existierten:

„nota. les quatres dernieres notes de la gamme savoir *re*# ou *mi**b* *mi* naturel et *fa* n’ont point de doigté déterminé car les professeurs de cet instrum^t. employent différentes positions p^r. faire les notes qui passent l’étendu ordinaire qui est le *re* de la seconde octave.“²

Besonders hervorzuheben ist die eigenartige und hier erstmals zu beobachtende Anweisung Garniers, die Es-/Dis-Klappe und die C-Klappe für die Fingersätze bei *cis*““, *f*“ und die Trillerfingersätze für *b*’-*c*“ und *cis*““-*d*““ miteinander zu betätigen. Dies ist deshalb umso erstaunlicher, da weder van der Hagens Methode (1792) noch Gustave Vogts Methode (1816)³ diese Fingersätze so wiedergeben, sondern einfachere Griffkombinationen bevorzugen.

¹ Der lange Fingersatz für *a*“, den Garnier abbildet, wird heute auch auf barocken Instrumenten des Typs A sehr häufig verwendet, da er sicherer anzupspielen ist als der kurze Fingersatz.

² Lescat: *Méthodes et Traités Hautbois* S. 110.

³ Vgl. Kreyenbühl: Vogt S.43ff. Gustave Vogt ist allgemein in der Beschreibung und qualitativen Beurteilung seiner Fingersätze um ein Vielfaches genauer als Garnier. So gibt Vogt überall detailliert Auskunft, wie die Intonation der angegebenen Fingersätze korrigiert werden muss und bietet zudem verschiedene Alternativfingersätze an. Vgl. dazu Kreyenbühl: Vogt S. 53-68.

6.1.4 Schlussfolgerungen

Seit den 1780er Jahren fand in der Pariser Musikwelt eine zunehmende Professionalisierung des Instrumental- und Gesangsunterrichtes statt. Diese Entwicklung mündete schliesslich in die Gründung verschiedener Lehranstalten für Musik in den Jahren 1793 bis 1850, darunter auch ab 1795 das „Conservatoire National supérieur de musique et danse“. Mit diesen Einrichtungen ging auch eine zunehmende Verschriftlichung des Musikunterrichts einher, und die Nachfrage an allgemein nutzbaren Lehrwerken stieg markant an.¹ Eine Verschriftlichung der Unterrichtspraxis in diesem Sinne wurde durch das Pariser Conservatoire beispielhaft vorangetrieben. Die Methoden für Oboe von van der Hagen und Garnier müssen unter Berücksichtigung dieser neuartigen Entwicklungen betrachtet werden. Auch in diesen Methoden für Oboe und ihrer neuen Ausrichtung als Lehrmittel für den praktischen Unterricht ist eine Professionalisierung und Systematisierung festzustellen, wie sie analog mit der Einrichtung von Lehranstalten bezüglich des Instrumentalunterrichts stattgefunden hat.

Die Professionalisierung der untersuchten Methoden zeigt sich vor allem in deren klarer Ausrichtung an einen Lehrer; die Methoden stellen Hilfsmittel für den Unterricht bereit und wenden sich nicht an Autodidakten. Die Professionalisierung zeigt sich aber auch in der übersichtlichen Gestaltung der Methoden und deren praktischer Nutzbarkeit, die auch bezüglich der angefügten Musiksammlungen absolut gegeben ist. Eine Systematisierung der Methoden ist vor allem in der didaktischen und pädagogischen Vorgehensweise der Autoren erkennbar. Das Oboenspiel wird, sei es in den erklärenden Textstellen oder den angefügten Etüden- und Stücksammlungen, progressiv entwickelt, und es findet diesbezüglich ein klar erkennbares Denken in Lernschritten statt. Mit dem durchgehend progressiven Aufbau und der damit verbundenen „Weiterentwicklung erworbener Fähigkeiten“ sind die Eckpfeiler pädagogischen Denkens in diesen Methoden gegeben, und es wird eine gesamtheitliche oboistische Ausbildung angestrebt. Elemente des Oboenunterrichts, die sich nicht eindeutig schriftlich fixieren lassen und oft auch persönlichen Vorlieben unterliegen (z.B. die Ansatztechnik, der Rohrbau oder die musikalische Gestaltung) werden bewusst ausgelassen, nur am Rande erwähnt oder auf die allgemein formulierbaren Grundsätze beschränkt (so z.B. die Rohrbauanleitung Garniers). Der didaktische Aufbau der Methoden ist beeindruckend und aufgrund der obgenannten musikpädagogischen Entwicklungen im späten 18. Jahrhundert nicht mit den Vorgängermethoden der in den vorangegangenen Kapiteln untersuchten Zeiträume zu vergleichen. Es zeigt sich, dass das Duospiel offenbar zentraler didaktischer

¹ Vgl. New Grove: Conservatories S. 314.

Bestandteil des Oboenunterrichts war. Durch Stimmtausch wurden dem Schüler unterschiedliche technische und musikalische Schwierigkeiten geboten. Die damit verbundenen stimmlichen Lagen und neuen Intonationsschwierigkeiten machten so aus einem Duo aus Schülersicht zwei verschiedene Stücke mit zum Teil ganz anders gewichteten Schwierigkeiten.

Aus den obgenannten didaktischen Vorgehensweisen lassen sich bereits zeitgenössische oboistische Usancen ableiten, die durch die Erläuterungen und Anweisungen beider Methoden untermauert werden. Die Klangpflege und Intonation stehen an erster Stelle und dienen als Fundament für alle später folgenden Anweisungen. Das Erlangen eines schönen, gepflegten, ausdrucksvollen und entwicklungsfähigen Klangs steht dabei hierarchisch über allen anderen technischen Faktoren des Oboenspiels. Auch die Erläuterungen der Zungenstösse erfolgen in beiden Methoden aus der klanglichen Perspektive. Es wird im Sinne eines ausdrucksvollen Spiels grossen Wert darauf gelegt, klanglich unterschiedliche Zungenstösse hervorzurufen. Hier ist also ein bemerkenswerter Ansatz festzustellen, in dem der Ausdruck in allen Belangen an vorderster Front steht. Die Abbildungen und Erläuterungen Garniers zu den austauschbaren Kopfstücken („corps de rechange“) geben zudem einen weiteren Einblick in die intonatorisch sehr grosse Spannbreite, die von Oboisten gefordert wurde. Unter Berücksichtigung aller Faktoren, die die Intonation und Stimmhöhe der Oboe beeinflussen, ist feststellbar, dass die französische Konzert-, Opern- und Kammermusikwelt um 1800 von einer einheitlichen Stimmung weit entfernt war. Die markante Ausweitung des oboistischen Ambitus' bis f''' in den untersuchten Methoden ist einerseits mit den Instrumententypen (Typ D2 in beiden Methoden) und andererseits mit dem verwendeten Rohrmaterial, bzw. dessen Ausmassen und den Ansatztechniken in Verbindung zu bringen. Offensichtlich wurden aber die Spitzentöne ab dis''' auch als solche verstanden und als Effekt oder tatsächlicher Spitzenton eingesetzt (in keinem der Stücke und Etüden beider Methoden wird der Ambitus höher als d''' geführt).

Bezüglich der französischen Methoden für Oboe beginnt mit van der Hagens Methode 1793 ein neuer Abschnitt, und die Methoden van der Hagens und Garniers lassen sich nicht mit den bisher untersuchten Methoden für Oboe bzw. den Holzbläsermethoden des frühen 18. Jahrhunderts vergleichen. Die Ziele und Absichten dieser Methoden könnten nicht unterschiedlicher sein. Im späten 18. Jahrhundert wird sowohl in den Methoden als auch in der Praxis die in den vorhergehenden Untersuchungen beobachtete Holzbläsertradition¹ des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts mehr und mehr aufgegeben, und es findet eine

¹ Vgl. Kapitel 4.1.6, 4.2.11 und 4.3.

Spezialisierung auf die Oboe statt. Es kann hier also nicht mehr von einer Methodentradition für Holzbläser gesprochen werden. Durch die Professionalisierung und Systematisierung der Methoden im pädagogischen und didaktischen Sinne sowie die Spezialisierung der Methoden auf die Oboe wird diese Methodentradition unterbrochen und durch eine Methodentradition für Oboe ersetzt, die mit den späteren Conservatoiremethoden ihre Fortsetzung finden wird.

6.2 Englische Methoden

6.2.1 Wragg 1792

Über J. Wragg ist nur sehr wenig bekannt. Er wird von Robert Eitner in dessen „Biographisch-bibliographischem Quellenlexikon“ als Lehrer für Flöte in London genannt.¹ Weder der korrekte Vorname noch die Lebensdaten Wraggs sind heute allerdings zu eruieren. Das Titelblatt der Methode für Oboe („*The oboe preceptor*“)² nennt Wragg als Lehrer für Oboe und Flöte („*Teacher of the Oboe and German Flute*“)³. Wragg ist heute vor allem für seine Methode für Flöte bekannt, die auch mehrmals nachgedruckt wurde.⁴ Als praktizierender Flötist, Oboist oder Komponist hat Wragg allerdings keine Spuren hinterlassen.

Die Methode für Oboe, die Gegenstand dieses Kapitels ist, erschien erstmals 1792 und wurde 1799 nachgedruckt.⁵ Um 1800 erschien zudem eine weitere Auflage der Methode „Compleat Instructions 1772“ unter Verwendung der Griffstabellen von Wragg.⁶ Wraggs Methode erschien also in den Jahren 1792 bis 1800 insgesamt zwei Mal. Da auch hier die Grösse der jeweiligen Auflagen nicht bekannt ist, kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden, wie sehr diese Methode verbreitet und in Gebrauch war.

a) *Eigener Anspruch der Methode*

Bereits das Titelblatt enthält aufschlussreiche Bemerkungen über die Absichten Wraggs. In deutlich hervorgehobener Schriftart wird verdeutlicht, dass diese Methode die Anwesenheit eines Lehrers ersetzt („[...] *as to require No ASSISTANCE from a MASTER* [...]“⁷). Im ausführlichen Vorwort der ersten Seite der Methode wird diese Ausrichtung an Autodidakten zusätzlich verdeutlicht.

Die Musikerziehung wird als unbedingt notwendig für die generelle Ausbildung bezeichnet. Die Oboe verdiene dabei die grösste Aufmerksamkeit, da ihr Klang unbeschreiblich sei:

¹ Eitner: Quellenlexikon, Band 10, S. 304.

² Burgess: Méthodes et Traités GB S. 247-283.

³ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 247.

⁴ Vgl. Evans: Instructional Materials S. 67.

⁵ Vgl. Evans: Instructional Materials S. 69.

⁶ Vgl. Kapitel 5.2.4 und Haynes: Fingering Charts S. 77ff; diese Methode wird von Warner unter der Signatur W204 aufgelistet. Vgl. dazu Warner: Bibliography S. 50.

⁷ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 247.

„The delicacy of Tone which it is capable of producing, its amazing capability of Execution, its Crescendo and Diminuendo, which surpass every other Instrument, together with its unlimited Power of Expression, all tend to prove its fine Effects, and wonderful Power, when in the Hands of a skilful and able Performer.”¹

Wragg fährt weiter, dass die Schwierigkeiten des Oboenspiels gefürchtet seien und deshalb viele das Oboenspiel wieder aufgeben würden. Die folgenden Anweisungen sollten helfen, Jugendlichen und Anfängern diese Schwierigkeiten zu erleichtern und die Oboe generell populärer machen (diese Äusserungen zeigen deutlich, dass die Oboe auch um 1792 nach wie vor kein populäres Amateurinstrument war). Es würden bereits viele Lehrbücher für Oboe existieren, das vorliegende unterscheide sich allerdings wesentlich von seinen Vorgängern; der Erfolg des „Flute Preceptor“ (i.e. die Flötenmethode Wraggs, die ebenfalls 1792 erschien, Anm. d. A.) bestärke diese Meinung. Die Methode vermittele die ersten Schritte auf dem Instrument und sei für jene gedacht, die sich keinen Lehrer leisten könnten („[...] *whose situation will not enable them to employ a Master* [...]“²).

b) Inhaltszusammenfassung

Die einzelnen Kapitel dieser Methode sind sehr kurz und die Erläuterungen in den meisten Fällen äusserst knapp, weshalb die originalen Kapitelüberschriften in einem ergänzenden Sinne den einzelnen Abschnitten hinzugefügt werden. Dem ersten Kapitel geht ein kurzer Text voraus, der hier aufgrund seiner Bedeutung zitiert wird:

- „*THE first thing you should attend to, after having procured a good Instrument, and an Assortment of the best Reeds, for on them (particularly the latter) depends your Tone, is the placing the Instrument [sic] properly in your hands; [...]*” – Wragg geht also nicht nur davon aus, dass man eine Oboe, sondern zudem in einer Auswahl der besten Rohre gleich mehrere davon gekauft hat!
- „*Directions of holding the Instrument*”: Die linke Hand hält das Instrument oben, die rechte Hand unten; die Finger sollen auf die entsprechenden Grifflöcher gesetzt werden, der Daumen soll dabei auf der Rückseite der Oboe zwischen die Löcher 1 und 2, bzw. 4 und 5 positioniert werden.

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 248.

² Burgess: Méthodes et Traités GB S. 248.




Zuerst soll man alle Finger anheben, nur den ersten Finger auf dem Loch liegen lassen und in das Instrument hinein blasen. Es erklingt nun ein h', das nur wenig Druck der Lippen erfordert („*requires but little pressure on the Reed*“). Dann sollen die anderen Finger nach und nach auf die Löcher und Klappen gesetzt werden, bis man das c' erreicht hat. Die tiefen Töne erfordern fast gar keinen Druck der Lippen, während die hohen Töne diesen umso mehr benötigen („*the Grave or Low Notes require very little pressure on the Reed; and the Acute or High Notes require a great deal*“). Ein gutes Ohr und die Aufmerksamkeit werden die Intonation automatisch steuern. Das Rohr soll nicht zu weit in den Mund und auch nicht zu weit in die Oboe hinein gesteckt werden. Für den zweiten Fall empfiehlt sich, etwas Papier um den unteren Teil des Rohrs zu wickeln und so die Dichtung zu verdicken. (Es ist ernsthaft zu bezweifeln, dass ein Amateur mit dieser lapidaren Ansatzerklärung ohne jegliche Erläuterung zur Luftführung und ohne Korrektur durch eine aussen stehende Person fähig ist, die Intonation automatisch zu steuern – sei sein Ohr noch so gut geschult und seine Aufmerksamkeit grenzenlos.)

- „*Lines and Spaces*“: Es folgen kurze Erläuterungen zum Notensystem und dessen Aufbau (mit Notenbeispiel).
- „*Cliffs*“: Erklärungen mit Abbildungen zum F-, C- und G-Schlüssel (mit Notenbeispiel).
- „*A Scale of Natural Notes; or Gamut in Major of C*“: Es folgt die Griffabelle I, die eine C-Dur Tonleiter im Ambitus von c'-g''' abbildet (siehe dazu *e*)). Diese Tonleiter soll auswendig gelernt werden. Ab d'' soll zudem das Rohr immer mehr gepresst werden, wobei dies auch von der Beschaffenheit des Rohrs abhängt und deshalb das genaue Hinhören unerlässlich ist: „*The Notes will require but little pressure on your Reed, till you ascend above the second D; when you must increase it in proportion as you ascend. But as all Reeds do not require the same pressure, you must be guided by your Ear, which, if a good one, will prove the best Master in that respect*“.¹
- „*Lesson of Octaves ascending*“: Es folgt eine Oktavierungsübung mit einem Notenbeispiel, in der alle diatonischen Töne von c' bis c'' systematisch oktaviert werden sollen. Dabei soll auf die Intonation und den Lippendruck geachtet werden: „*the pressure on your Reed*

¹ Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 250.

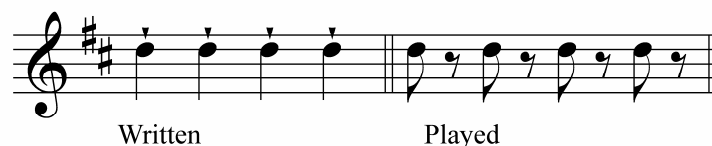
must considerably increase“ (diese Übung wurde bereits in den englischen Methoden „*Compleat Tutor 1770*“ und „*Compleat Instructions 1772*“ verwendet).

Wie bereits in den untersuchten Methoden des Kapitels 5 mehrfach festgestellt wurde, beruht auch hier die Ansatztechnik gemäss diesen, im Vergleich mit früheren englischen Methoden etwas ausführlicheren Erklärungen also auf dem Einsatz von Lippendruck. Der Lippendruck wird gezielt dafür verwendet, die Tonhöhe zu kontrollieren, indem der Lufteingang des Rohres durch den Druck verkleinert wird, je höher man steigt. Auch hier wird nur das Pressen des Rohres erwähnt und mit keinem Wort die Luftführung angesprochen. Diese ist jedoch auch bei einer Ansatztechnik, die auf dem Pressen des Rohrs beruht von elementarer Bedeutung. Aufgrund der Äusserungen in dieser Methode kann nicht mit Sicherheit auf eine standardisierte Ansatztechnik mit Pressen des Rohrs geschlossen werden. Um diese Technik als englischen Standard bezeichnen zu können, muss zuerst die Bedeutung dieser Methode geklärt und ihre tatsächliche Verbreitung und *Verwendung* in professionellen Kreisen bestätigt sein.

- „*Lesson of Octaves descending*“: Die oben stehende Übung wird hier im umgekehrten Sinne wiederholt.
- „*Flats, Sharps and Naturals*“: knappe Erläuterung der Vorzeichen inklusive Doppelkreuz und Doppel-*b* (mit Notenbeispiel).
- „*Time*“: Erläuterungen zu den Taktarten (mit Notenbeispiel).
 - „*Common Time*“: C (slowest sort),  (a degree quicker),  (quick movement) und 2 (quick movement) werden als die üblichen binären Taktarten bezeichnet, erklärt und mit den entsprechenden Tempi in Verbindung gebracht (bei  ist nur ein nicht durchgestrichenes C abgedruckt; hierbei handelt es sich um einen offensichtlichen Druckfehler, der hier korrigiert wurde). Daneben werden auch 2/4, 12/4, 12/8, 6/4 und 6/8 als „zusammengesetzte“ binäre Taktarten bezeichnet.
 - „*Triple Time*“: 3/2 (slowest), 3/4 (a little faster) und 3/8 (the quickest) werden als die üblichen ternären Taktarten bezeichnet, erklärt und mit den entsprechenden Tempi in Verbindung gebracht. Daneben werden auch 9/8 und 9/4 als übliche ternäre Taktarten bezeichnet.

Die Tempoeigenschaften der Taktarten würden heute allerdings durch Begriffe wie Adagio, Largo, Andante etc. geregelt.

- „*Characters of the Notes, and the Proportion they bear to each other*“: Erklärung der Notenwerte anhand einer übersichtlichen Grafik. Es wird angemerkt, dass die effektive Länge der Töne durch die Taktart und das Tempo bestimmt wird.
- „*Rests*“: Erläuterungen zu den Pausenwerten mit einer Abbildung, worin den Pausenwerten die entsprechenden Notenwerte gegenübergestellt werden. Es werden auch Pausen über mehrere Takte dargestellt.
- „*Dotted Notes*“: Wie im vorhergehenden Abschnitt, werden auch hier die Punktierungen mit einem Notenbeispiel verdeutlicht, in dem der punktierte Wert in kleineren Werten ausgeschrieben wird.
- „*Explanation of various Marks*“: Erläuterungen zu Zeichen wie Taktstrich, Doppelstrich, Wiederholungszeichen, Bindebogen, Triolensymbol, Sextolensymbol, Fermate, Custos, „tr“ (Zeichen für Triller), „bt“ (Zeichen für beat), crescendo, decrescendo, verschiedene Abkürzungen (mit Notenbeispielen, z.B. „Faulenzer“) und Staccato (mit Notenbeispiel). Die Erläuterung des Staccatos mit Keilen oder Punkten, sowie dessen bildliche „Erklärung“ sind neuartig:¹



Anders als in den französischen Methoden von van der Hagen und Garnier wird in den Erläuterungen das Staccato mit Punkten als gleichbedeutend mit dem Staccato mit Keilen dargestellt. Im Notenbeispiel ist zudem deutlich zu erkennen, dass das Staccato hier nicht aufgrund seines klanglichen, sondern seines rhythmischen Charakters erläutert wird. Damit unterscheidet sich die Methode von Wragg in diesem Punkt wesentlich von den französischen Methoden des gleichen Zeitraums.

Die in Notenbeispielen erläuterten Verzierungen (ein Gruppetto vor dem Notenwert) sind ebenfalls interessant:²

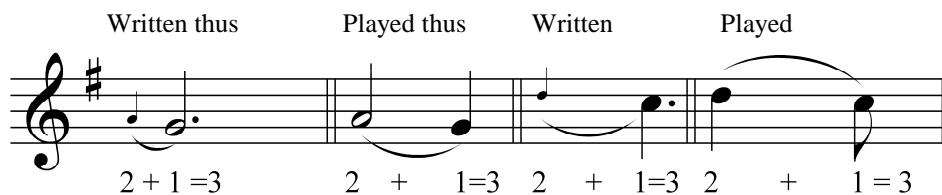
¹ Transkription des Originalbeispiels in: Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 254.

² Transkription des Originalbeispiels in: Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 255.



Die Bedeutung des vertikalen und lang gezogenen Gruppettozeichens in der zweiten Ausführung der Verzierung („*Or thus*“) wird nicht erklärt und ist aufgrund der Verzierung selbst auch nicht klar nachvollziehbar. Es könnte sich dabei um einen Mordent handeln, welcher der Verzierung angehängt werden soll. Eventuell soll damit aber auch lediglich die „aufwärtsführende“ Richtung des Gruppettos verdeutlicht werden.

- „*Appogiaturas*“: Erklärung von zwei Arten der Appogiatura (entsprechend dem französischen „*port de voix*“) und deren Ausführungen. Als „*Greater Appogiatura*“ wird ein langer Vorhalt bezeichnet:¹



Es wird, sofern es das Stück erträgt, generell empfohlen, den Vorhalt so lange wie möglich auszuhalten. Bei Notenwerten mit drei Schlägen soll immer der Vorhalt für die Dauer von zwei Dritteln des ursprünglichen Notenwerts ausgehalten werden (wie es oben im Notenbeispiel gezeigt wurde). Die Appogiatura kann auch von der unteren Nebennote aufsteigend als Vorhalt erfolgen; es gelten dafür die gleichen Regeln, wie oben beschrieben.

Die zweite Art der Appogiatura („*less appogiatura*“) wird in schnellen Stücken angewendet; die Appogiatura veredelt dabei den Verlauf des Stücks (es handelt sich um kurze Vorhalte von der oberen oder unteren Nebennote).

- „*Construction of a Shake*“: Der Triller wird als eine der wichtigsten Verzierungen bezeichnet. Es folgen Erläuterungen zum Triller, die in einem Notenbeispiel grafisch dargestellt werden. Der Triller wird mit einem langen Vorhalt von der oberen Nebennote begonnen und sofort schnell ausgeführt; der Nachschlag wird etwas langsamer ausgeführt

¹ Transkription des Originalbeispiels in: Burgess: *Méthodes et Traités* GB S. 255.

als der Triller selbst. In absteigenden Tonfolgen soll kein Nachschlag angefügt werden (Verdeutlichung durch ein Notenbeispiel); zudem soll auch kein Nachschlag gemacht werden, wenn die beiden Töne des Nachschlags in der Melodie auf den Triller folgen (hier wird auf das Duett Nr. 14 der angefügten Sammlung mit Übungsstücken verwiesen, wo diese Situation anzutreffen ist).

- „*Construction of a Beat*“: Der Beat soll wie der Triller vorbereitet und ausgeführt werden. Der Unterschied besteht darin, dass der Beat von der unteren Nebennote ausgeht:¹



Es folgen die Trillertabelle und die Griffabelle (siehe dazu *e*)).

- „*Lesson I on the Gamut, in Major of C*“: Es folgen vier kurze, achttaktige Übungen in verschiedenen Tempi zur C-Dur Tonleiter. Es handelt sich hierbei um sehr einfache Übungen, die auf der Tonleiter und Tonrepetitionen beruhen. Anschliessend werden die Übungen in zwei kurzen Stücken („Air by Haydn“ und „Air by Pleyel“) praktisch angewendet. Sowohl Haydns als auch Pleyels Stück enthalten zahlreiche Tonrepetitionen. Die Stücke sind sehr einfach. Unter dem System sind sowohl bei den Übungen als auch bei den zwei Stücken zudem Zahlen von 1 bis 4 angefügt worden, die angeben, wie die Stücke richtig gezählt werden. In einer zusätzlichen Bemerkung wird auf den Auftakt und dessen Ausführung in Haydns und Pleyels Stück hingewiesen.
- „*Triple Time*“: Es folgen drei kurze Übungsstücke in den Taktarten 3/4, 3/8 und 3/2 und in C-Dur. Es handelt sich bei allen drei Stücken um dieselbe Melodie, die lediglich in den jeweiligen Taktarten bezüglich ihrer Notenwerte anders notiert wurde. Der Schwierigkeitsgrad ist bei diesen Stücken höher, und es werden neben Tonrepetitionen auch Dreiklangsbrechungen und Triolen behandelt.

¹ Transkription des Originalbeispiels in: Burgess: Méthodes et Traités GB S. 257.

- „*Modes, generally termed Keys*.“: Es wird empfohlen, die nachfolgenden musiktheoretischen Erläuterungen in der Freizeit sorgfältig durchzulesen und jetzt mit den Duetten der angefügten Sammlungen zu beginnen (siehe dazu **g**)).
Es folgen Erklärungen zu den Tonarten und deren Erkennung durch den Finalton (i.e. die Tonika am Schluss des Stücks) und die dazugehörige Terz (i.e. die Tonikaterz), die entweder vier oder drei Halbtonschritte enthält. Diese Erklärungen werden durch ein Notenbeispiel verdeutlicht.
- „*Major of C, or Sharp Key*“: C-Dur: In einem Notenbeispiel werden alle Töne der C-Dur Tonleiter von c' bis c'' abgebildet, benannt und zudem nach ihrem Intervallabstand von c' entsprechend benannt. Diese Skala mit den Halbtonschritten zwischen e' und f', bzw. h' und c'' wird als „diatonische“ Skala benannt und als Gegenteil die chromatische Skala erwähnt. Alle Durtonarten seien nach diesem System aufgebaut. In einem Notenbeispiel werden alle Durtonarten bis Cis-Dur und As-Dur mit ihren Vorzeichen und Grundtönen aufgelistet. Die Abfolge und Benennung der Kreuze und b's wird ganz knapp erläutert.
- „*Minor of C, or Flat Key*“: C-Moll unterscheidet sich durch die kleine Tonikaterz und die Tiefalterierung der Sexte und der Septime in der Abwärtsbewegung (diese Erläuterungen werden durch ein Notenbeispiel erläutert, in dem in der Aufwärtsbewegung der c-Moll Tonleiter as' und b' aufgelöst und in der Abwärtsbewegung wieder alteriert erscheinen. Wragg beschränkt sich also auf die Erläuterung des „melodischen Moll“). Auch hier werden alle Molltonarten bis dis-Moll und b-Moll im oben erwähnten System abgebildet.
- „*Transposition*“: In acht viertaktigen Beispielen derselben Melodie wird die Transposition dieser Melodie von Dur nach Moll oder in die entsprechende Molltonart der gleichen Stufe (D-Dur nach d-Moll, A-Dur nach a-Moll, Es-Dur nach e-Moll und B-Dur nach h-Moll) erläutert. In zusätzlichen Erklärungen werden diese Transpositionen auch in Worten erklärt.
- „*Directions of beating Time*“: Es folgen Erklärungen zum Zählen des Taktmasses unter Zuhilfenahme des Schlagen mit dem Fuss (diese Erklärungen wurden ähnlich bereits in den englischen Methoden „*Compleat Tutor 1770*“ und „*Compleat Instructions 1772*“ verwendet).
- „C, 2/4 und 6/8“: diese Taktarten werden mit je einem Notenbeispiel erläutert. In „C“ soll der Fuss auf die Schläge 1 und 2 auf den Boden geschlagen und auf die Schläge 3 und 4 angehoben werden; in „2/4“ entsprechend auf den Schlägen 1 und 2; in „6/8“

soll gleich verfahren werden wie in „2/4“ (der 6/8 - Takt wird in zwei Schlägen à drei Achtel gezählt).

- „3/2, 3/4, 3/8 und 9/8“: diese Taktarten werden ebenfalls mit je einem Notenbeispiel erläutert. Generell soll in diesen Taktarten der Fuss auf die Schläge 1 und 2 auf den Boden geschlagen und auf den Schlag 3 wieder angehoben werden. Der 6/8 - Takt wird auch hier in zwei Schlägen gezählt und soll dementsprechend wie 2/4 behandelt werden.

Es folgen die musikalischen Übungsbeispiele (siehe dazu g)).

Am Schluss der Methode, nach der Sammlung mit musikalischen Übungsbeispielen, ist auf zwei Seiten ein kleines Wörterbuch angebracht worden, wie es in den englischen Vorgängermethoden bereits mehrmals anzutreffen war. Dieser „*Dictionary Of the most useful Terms made Use of in Music*“ enthält ausschliesslich italienische Begriffe, so beispielsweise Tempoangaben oder dynamische Begriffe. Unter diesem „Dictionary“ ist Werbung angebracht, die Kompositionen Wraggs auflistet, welche in der gleichen Druckerei der Methode veröffentlicht wurden.

Construction of a Shake.

A Shake being a very great embellishment, I shall not pass it over without making a few Remarks thereon, more particularly as it is so truly necessary to a performer who is desirous of executing with Taste and Judgment. A Simple Shake is only the articulate Sound of two Notes put into equal motion.

16

A Perfect Shake is composed of three Diatonic Notes; the first of which is called the Preparative Note, and the two last its Resolution.

Let us suppose the Note to be shaken to be A; we must in that case prepare the Shake, by first sounding B, which is termed the Preparative Note, and should be held as long as the time will admit of; then the two Notes, A and B, should be put into equal motion, but not so rapidly as to prevent the ear from distinguishing them; this being done, we next come to the Resolution of the Shake, which is made by adding two Notes at the conclusion; and as A was the Note fixed upon to be shaken, G and A must be heard distinctly at the conclusion of the Shake, as in the following.

Example.

Shake on A.	Exemplified.	Shake on D.	Exemplified.
Prepar: /, Resolu:	/	Prepar: /, Resolu:	/

There are only two Exceptions to this Rule; the first of which is, that when two Notes of the same Name as the Resolution of the Shake immediately follow, you should not add the Resolution, it being Tautology, and only a repetition of the same Notes. *

* See the last Bar but one of the first Strain of the 14th Duet

The second Exception is, that when two or more notes descend fast in a Diatonic Manner, you should shake the first, and proceed immediately to the second; which is fully explained in the underwritten.

Example.



Construction of a Beat.

Beats, as well as Shakes, should be prepared; but with this difference, the Shake is always prepared from the Note above; the Beat from the Note below; and it should have the same progressive motion, as the Shake; its Preparative should also be touched, swelled, and dwelt upon as long as the time will admit.



Abb. 21: Erläuterungen zum Triller und zum Beat in „Wragg 1792“¹

c) *Inhaltliche Schwerpunkte*

Wragg versucht in seiner Methode, eine umfassende musikalische Ausbildung für Amateure anzubieten. Offensichtlich geht Wragg von musikalisch gänzlich ungebildeten Lesern aus, weshalb neben den Anweisungen zum praktischen Oboenspiel sehr viele Erläuterungen zum musikalischen Basiswissen hinzugefügt worden sind. So sind bezüglich dieser Methode zwei Schwerpunkte zu erkennen. Einerseits wird versucht, das Oboenspiel mit der deutlichen Gewichtung auf technischen Elementen und damit rudimentär und lückenhaft zu lehren, andererseits bietet die Methode aber auch umfassende musiktheoretische Erklärungen an.

d) *Besonderheiten*

Generell werden in dieser Methode klangliche Aspekte wie Klangentwicklung, Intonation oder verschiedene Zungenstöße ausgeklammert und das Oboenspiel auf rudimentäre technische Aspekte reduziert. Die ausführlichen Erläuterungen musiktheoretischer Natur sind dabei allerdings auch als lückenhaft zu bezeichnen (so werden beispielsweise nur die wichtigsten Verzierungen erläutert).

Der Schüler wird in der Methode ausschliesslich in der dritten Person angesprochen. Da andererseits allerdings nie ein Lehrer explizit angesprochen wird, kann deshalb nicht angenommen werden, es handle sich bei dieser Methode um ein Lehrmittel. Es wird von Wragg offensichtlich angenommen, dass es sich beim Leser tatsächlich um einen Amateur

¹ Burgess: Méthdes et Traités GB S. 256 und 257.

ohne oboistische oder musiktheoretische Vorkenntnisse handelt. Im Vergleich mit den ebenfalls an Amateure gerichteten englischen Vorgängermethoden ist die Methode Wraggs bezüglich ihrer Erläuterungen um ein Vielfaches genauer, und eine didaktische Vorgehensweise ist erkennbar (siehe dazu *f*). Es ist aber trotzdem ernsthaft zu bezweifeln, dass diese Methode für das autodidaktische Erlernen des Oboenspiels ohne Anweisungen und Korrekturen einer aussenstehenden Person genüge.

e) Griff- und Trillertabelle

Die Methode enthält drei innerhalb der Methode verteilte Griff- und Trillertabellen. Die erste Griff-tabelle bildet auf der Seite 4 der Methode alle Stammtöne im Ambitus von c' bis g''' ab, auf Seite 20 der Methode folgt die unvollständige Trillertabelle (Ambitus d' bis cis''') und daran anschliessend auf Seite 21 die chromatische Griff-tabelle (Ambitus c' bis g'''). Diese Aufteilung, bzw. die Auflistung der Stammtöne in der ersten Tabelle auf Seite 4 der Methode entspringt didaktischen Überlegungen, da die dortige Griff-tabelle mit den musiktheoretischen Erläuterungen der Stammtöneleiter einhergeht.

Wragg wendet ein bisher in dieser Untersuchung noch nie angetroffenes System zur Abbildung der Fingersätze an. Unter den jeweiligen Tönen, bzw. Trillern, die in einem Notensystem notiert sind, werden die Fingersätze in einer Kolonne mit Zahlen abgebildet. Die jeweilige Zahl entspricht der Nummerierung der Finger. So lautet in Wraggs Tabelle der Fingersatz für c' folgendermassen:

Left Hand	1
	2
	33
Right Hand	4
	5
	6
Short Key	○
Long Key	●

Offensichtlich verwendete Wragg eine Oboe des Typs D, da eine solche Oboe auf dem Titelblatt abgebildet ist. Das Instrument Wraggs verfügte aber nicht über Doppellöcher beim Griffloch 4, da Wragg dies explizit im Vorfeld der ersten Tabelle erwähnt. Damit bei Verwendung anderer Oboentypen keine Verwirrung entsteht, ergänzt er allerdings:

„But as many Oboes, particularly the Italian Sort, are made with two Holes in the second joint also, it will not be a miss to inform the Pupil, that I have regarded those as a single hole only, they not being used separately as the others are.”¹

Wragg behauptet fälschlicherweise, dass vor allem italienische Instrumente über Doppellöcher beim Griffloch 4 verfügten. Doch auch französische Oboen wiesen diese auf, wie in den Methoden von der Hagens und Garniers deutlich erkennbar war. Zudem irrt Wragg mit der Äusserung, dass die Doppellöcher auf dem Griffloch 4 nicht benutzt würden; die Fingersätze von Garnier und von der Hagen für die Töne der dritten Oktave zeigen beispielhaft, dass dem nicht so war.

f) Pädagogik / Didaktik

Im Wraggs Methode sind didaktische Absichten erkennbar. Die Methode ist in Lernschritte bzw. Lektionen aufgeteilt, die aufeinander Bezug nehmen. Oft wird am Ende einer Lektion darauf hingewiesen, dass nun mit der nächsten Lektion fort gefahren werden kann, und damit ist eine Entwicklung erkennbar. Nur vereinzelte musiktheoretische Erläuterungen werden allerdings direkt mit dem praktischen Oboenspiel in einer Übung verbunden (die Erläuterungen zu den Stammtönen, zur C-Dur Tonleiter und zu den Taktarten). Ansonsten werden alle Anweisungen und Erklärungen zum musikalischen Basiswissen und zur Ausführung von Verzierungen losgelöst von praktischen Anwendungen auf der Oboe angebracht. Erst in der Sammlung der musikalischen Übungsbeispiele finden die gemachten Anweisungen erste praktische Anwendungen, wobei diese Stücke den Sinn einer Übung oder Etüde nicht erfüllen und eine Entwicklung im didaktischen Sinne nicht gegeben ist. Wraggs Methode mangelt es in dieser Beziehung an einem didaktischen Aufbau, und es ist zu bezweifeln, dass einem Amateur ohne Vorkenntnisse mit diesem Aufbau gedient war. Die musiktheoretischen Erläuterungen mögen als „Theorieleitfaden“ wohl durchaus pädagogischen Erwartungen standhalten – die praktischen Anweisungen zum Oboenspiel sind diesbezüglich allerdings ungenügend.

Die Sammlung an musikalischen Übungsbeispielen muss bezüglich ihres pädagogischen und didaktischen Aufbaus ebenfalls als mangelhaft bezeichnet werden. Sie verfolgt in Ansätzen noch durchaus die Tradition der Bereitstellung von (modischer) Spielliteratur, die in den vorhergehenden Untersuchungen als typische englische Methodentradition bezeichnet werden

¹ Burgess: Méthodes et Traités GB S. 250f.

konnte. Ganz im Gegensatz zu den früheren englischen Methoden sind hier allerdings pädagogische Bemühungen in Ansätzen bemerkbar.

g) Musikalische Übungsbeispiele

Die Sammlung an musikalischen Übungsbeispielen kann in zwei Teile gegliedert werden. Der erste Teil besteht aus 36 Duos für zwei Oboen und der zweite Teil aus 21 Préludes für Oboe solo. In beiden Teilen wird der Ambitus von c' bis d''' nicht über- oder unterschritten.

36 Duos:

Alle Duos enthalten entweder einen Titel oder eine Tempoangabe. Bei gewissen Stücken wird J. Wragg explizit als Komponist genannt, zudem wird beim Duo Nr. 14 der Komponist „Cambini“ und beim Duo Nr. 26 der Komponist „Pleyel“ erwähnt; alle anderen Duos enthalten keine weiteren Angaben. Sämtliche Bindungen, Staccatokeile, sowie zahlreiche Triller, Verzierungen und dynamische Angaben sind in den Stücken eingezeichnet. Die Duos werden im Folgenden gemäss ihrer Nummerierung in Wraggs Sammlung aufgelistet. Sehr oft sind keine klaren Schwerpunkte bezüglich der gezielten Behandlung von Schwierigkeiten erkennbar; ist dies der Fall, wird hier nur der generelle Schwierigkeitsgrad genannt.

1. C-Dur / 3/4; einfach; entspricht der Übung 1 („Lesson 1“) des Kapitels „*Triple Time*“.
2. „*Notturmo*“; C-Dur / 6/8; einfach.
3. „*Trumpet piece, being a lesson designed for Tonguing*“; C-Dur / 3/8; einfach; Zungenstösse im Vordergrund.
4. C-Dur / 6/8; einfach; Akkordbrechungen im Vordergrund.
5. „*Drink to me only with thine Eyes*“; C-Dur / 6/8; einfach.
6. C-Dur / 6/8; mittelschwierig.
7. G-Dur / 2/4; mittelschwierig; Akkordbrechungen im Vordergrund.
8. G-Dur / C; mittelschwierig; Sprünge und Dynamik im Vordergrund.
9. C-Dur / 2/4; mittelschwierig; Klang, Ausdauer und Dynamik im Vordergrund.
10. G-Dur / 3/4; mittelschwierig; Staccato und Dynamik im Vordergrund.
11. G-Dur / 2/4; einfach.
12. C-Dur / 3/8; mittelschwierig; Akkordbrechungen im Vordergrund.
13. „*Wine cannot cure*“; D-Dur / C; einfach.
14. „*Rondo*“; D-Dur / 6/8; mittelschwierig; hohe Lagen im Vordergrund.

15. – 17.: „*Favourite Songs, Sung by Miss Hagley in Cymon*“; drei Lieder in D- Dur, F- Dur und D-Dur und in den Taktmassen C, 3/4 und C; mittelschwierig-schwierig; Dynamik, Akkordbrechungen, Ausdauer und Fingertechnik im Vordergrund.
18. F-Dur / 2/4; mittelschwierig.
19. C-Dur / 2/4; einfach.
20. B-Dur / 3/4; mittelschwierig; Staccato, Sprünge und Punktierungen im Vordergrund.
21. B-Dur / 6/8; mittelschwierig.
22. C-Dur / C; mittelschwierig; Ausdauer, Dynamik und Akkordbrechungen im Vordergrund.
23. F-Dur / C; mittelschwierig; Dynamik im Vordergrund.
24. C-Dur / 2/4; einfach.
25. C-Dur / 2/4; mittelschwierig; Artikulationen im Vordergrund.
26. C-Dur / 2/4; einfach.
27. C-Dur / 3/8; mittelschwierig; Ausdauer im Vordergrund.
28. C-Dur mit Ausweichung nach G-Dur / C; mittelschwierig; Ausdauer, Staccato und Akkordbrechungen im Vordergrund.
29. F-Dur / 2/4; schwierig; Ausdauer und Verzierungen im Vordergrund (bei den Verzierungen sind Hinweise auf die entsprechende Seitenzahl der Methode angefügt worden, wo man die Erklärung der Verzierung nachschlagen kann).
30. „*French Horn Piece*“; C-Dur / 6/8; mittelschwierig; Artikulation und Dynamik im Vordergrund.
31. „*A Favourite Echo Piece*“; G-Dur / 6/8; mittelschwierig; Akkordbrechungen, Dynamik (extreme plötzliche Gegensätze von *ff* bis subito *pp*) und Ausdruck im Vordergrund.
32. B-Dur / 2/4; mittelschwierig; Ausdauer, Klang, Dynamik und Ausdruck im Vordergrund.
33. „*Favourite Rondo*“; C-Dur / 2/4; mittelschwierig; Ausdauer, Triller und Dynamik im Vordergrund.
34. „*Rondo*“; C-Dur / 2/4; mittelschwierig; Artikulation und Sprünge im Vordergrund (am Schluss ad libitum – Kadenz!).
35. „*Trumpet Minuet*“; C-Dur / 3/4; einfach; Intonation im Vordergrund.
36. C-Dur / 6/8; einfach; Staccato und Artikulation im Vordergrund.

In allen 36 Stücken werden nur Durtonarten bis zwei Vorzeichen benutzt (C-, F-, B-, G- und D-Dur), Molltonarten werden nicht verwendet. Gezielt behandelte Schwierigkeiten sind in diesen Stücken nur beschränkt und eine diesbezügliche Systematik nicht erkennbar. Eine leichte Progression des Schwierigkeitsgrades ist nur in den ersten Stücken der Sammlung festzustellen; anschliessend sind die Schwierigkeitsgrade durchmischt anzutreffen. Generell sind nur wenige Stücke anspruchsvoll, und ein einfacher bis mittlerer Schwierigkeitsgrad ist vorherrschend. Es handelt sich also bei diesen Duos vor allem um Spielliteratur mit beschränkter didaktischer Absicht.

Es ist auffallend, dass diese Sammlung keine Märsche und Tänze volkstümlichen oder höfischen Ursprungs und nur wenige Lieder („Song Tunes“) enthält. Die Musiksammlung ist allerdings trotz dieser inhaltlichen Neuerungen und ihrer pädagogischen Absichten im Vergleich mit ihren Vorgängern immer noch als traditionell englische Sammlung zu erkennen, da der Charakter als Sammlung mit Spielliteratur beibehalten wurde.

A Set of easy Preludes, in the most familiar Keys:

Der zweite Teil der Sammlung enthält 21 sehr kurze Préludes ohne Taktart und Einteilung in Takte. Sechs Préludes stehen in C-Dur, vier in G-Dur, drei in D-Dur, je zwei in A-, F-, B- und Es-Dur. Es handelt sich bei diesen Préludes um kadenzartige Miniaturen im Sinne französischer Préludes. Es ist aufgrund der Notation der Préludes anzunehmen, dass diese bezüglich Tempowahl und Phrasierung ad libitum gespielt wurden. Ihr Schwierigkeitsgrad kann als mittelschwierig bis schwierig bezeichnet werden.

h) Anmerkungen

Wie seine Vorgänger hält auch die Methode J. Wraggs als Lehrwerk für Autodidakten diesen Anforderungen aufgrund ihrer Lückenhaftigkeit nicht stand. Die Methode Wraggs folgt im Grossen und Ganzen der englischen Methodentradition, wobei hier allerdings erstmals konkrete didaktische und pädagogische Absichten ersichtlich sind (dies zeigt sich beispielsweise in den zahlreichen erklärenden Notenbeispielen). Diesbezüglich wurde hier also die englische Tradition durchbrochen und in einem instrumentaldidaktischen Sinne angepasst und verbessert. Die didaktische Systematik der Methode muss allerdings trotzdem als ungenügend bezeichnet werden, insbesondere wenn man sie im Vergleich mit den französischen Methoden betrachtet und berücksichtigt, dass diese Methode an Autodidakten gerichtet ist (vgl. Kapitel 6.2.3 und 6.2.4).

Besonders hervorzuheben ist der erweiterte Ambitus der Griffstabellen Wraggs bis g'''. Auch Wragg benutzt die Spitzentöne ab dis''' allerdings in seinen Stücken der angefügten Sammlung nicht und beschränkt sich auf den gut spielbaren Ambitus bis d'''. Die übrigen Töne der dritten Oktave sind also auch hier als tatsächliche Spitzentöne zu verstehen, deren Einsatz auf ausgewählte Stellen beschränkt wurde.

6.2.2 Griff- und Trillertabelle Wragg 1792

Grifftabelle:

Ton	c'	d'	dis'	es'	e'	eis'	f'	fis'	ges'
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
5	●	●	●	●	●	○	○	○	○
6	●	●	●	●	○	●	●	○	○
C-/Es-Klappe	C		Es	Es				Es	Es

Ton	g'	gis'	as'	a'	ais'	b'	h'	his'	c''	cis''
1	●	●	●	●	●	●	●	○	○	○
2	●	●	●	●	○	○	○	●	●	●
3	●●	○●	○●	○○	●●	●●	○○	○○	○○	●●
4	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	○○	●●
5	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●
6	○	○	○	○	○	○	○	○	○	●
C-/Es-Klappe										C

Ton	des''	d''	dis''	es''	e''	eis''	f''	fis''	ges''	g''
1	○	○	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○○	○○	○○
5	●	●	●	●	●	○	○	●	●	○
6	●	●	●	●	○	●	●	●	●	○
C-/Es-Klappe	C		Es	Es						

Ton	gis''	gis''	as''	as''	a''	ais''	ais''	b''	b''	h''	h''
1	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	○	○	●	○	○
3	○●	○○	○●	○○	○○	○○	●●	●●	○○	○○	●●
4	○○	●●	○○	●●	○○	●●	○○	○○	●●	○○	●●
5	○	○	○	○	○	●	○	○	●	○	●
6	○	●	○	●	○	●	○	○	●	○	●
C-/Es-Klappe		Es		Es		Es			Es		Es

Ton	his''	his''	c'''	c'''	cis'''	des'''	d'''	d'''	dis'''	dis'''
1	○	○	○	○	○	○	○	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●	●	○
3	●●	○○	●●	○○	●●	●●	●●	●●	●●	○●
4	●●	●●	●●	●●	●●	●●	○○	○○	○○	○○
5	●	●	●	●	○	○	○	○	●	○
6	○	●	○	●	○	○	○	○	●	○
C-/Es-Klappe		Es		Es	C	C	C	C	Es	C

Ton	es'''	es'''	e'''	eis'''	f'''	fis'''	ges'''	g'''
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	○	●	●	●	○	○	○
3	●●	○●	○○	○○	○○	●●	●●	●●
4	○○	○○	○○	●●	●●	●●	●●	○○
5	●	○	●	○	○	○	○	○
6	●	○	●	○	○	○	○	○
C-/Es-Klappe	Es	C	Es	Es	Es			

Trillertabelle:

Jeder Triller wird mit der oberen Nebennote begonnen.

Triller	d'-es'	dis'-e'	dis'-eis'	es'-f'	e'-fis'	fis'-g'	fis'-gis'	gis'-a'
1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●	●●	●●tr	○●tr
4	●●	●●	●●	●●	●●tr	●●tr	●●	○○
5	●	●	●tr	●tr	●	○	○	○
6	●	●tr	●	●	○	○	○	○
C-/Es-Klappe	Es tr	Es	Es	Es	Es	Es	Es	

Triller	as'-b'	a'-b'	ais'-his'	b'-c''	h'-cis''	cis''-d''	d''-es''	dis''-e''
1	●	●	●tr	●tr	●tr	○	●	●
2	●tr	●tr	○	○	○	●	●	●
3	○○	○○	●●	●●	○○	●●	●●	●●
4	○○	○○	○○	○○	○○	●●	●●	●●
5	○	○	○	○	○	●	●	●
6	○	○	○	○	○	●	●	●tr
C-/Es-Klappe						C tr	Es tr	Es

Triller	dis''-eis''	e''-fis''	es''-f''	fis''-g''	fis''-gis''	g''-as''	gis''-a''
1	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●
3	●●	●●	●●	●●	●●tr	●○	○●tr
4	●●	●●tr	●●	○○	●●	●●tr	○○
5	●tr	●	●tr	●tr	○	○	○
6	●	○	●	●	○	●	○
C-/Es-Klappe	Es		Es			Es	

Triller	as''-b''	a''-b''	ais''-h''	ais''-his''	b''-c'''	b''-c'''	h''-cis'''
1	●	●	●	●tr	●tr	●tr	●tr
2	●tr	●	●tr	●	●	○	○
3	●○	○○	○○	○○	○○	●●	○○
4	○○	●●tr	●●	●●	●●	○○	●●
5	○	●tr	●	●	●	○	●
6	○	●	●	●	●	○	●
C-/Es-Klappe	Es	Es	Es	Es	Es		

Triller	cis'''-d'''
1	○
2	●
3	●●
4	●●tr
5	○
6	○
C-/Es-Klappe	C

Die Griff- und Trillertabellen Wraggs weisen viele Gemeinsamkeiten mit den Tabellen der französischen Methoden von van der Hagen und Garnier auf. Die Unterschiede beschränken sich auf einzelne spezifische Fingersätze, und eine gewisse Vereinheitlichung oboistischer Fingersätze ist feststellbar.¹ So bildet Wragg im Gegensatz zu Garnier und van der Hagen für die Töne gis'' und as'' einen langen Fingersatz ab, während Garnier und van der Hagen für a'' (nur Garnier) und b' (beide) einen langen Fingersatz anführen, der von Wragg nicht übernommen wurde. Die Fingersätze der dritten Oktave sind ab cis''' in allen drei Methoden sehr unterschiedlich. Wragg bildet für die grifftechnisch sehr ambivalenten Töne ab cis''' wiederum andere Fingersätze ab als Garnier und van der Hagen, womit die besagte Ambivalenz einmal mehr deutlich zum Ausdruck kommt. Die Tabelle Wraggs ist durchgehend mit enharmonischen Verwechslungen versehen, wobei diese keine direkten Auswirkungen auf die Fingersätze haben.

Die Trillertabelle Wraggs ist mit ihrem Ambitus von d' bis d''' unvollständig und bildet zudem viele, für die Oboe unübliche und seltene Trillerfingersätze ab (beispielsweise die Triller dis'-eis' oder ais'-his'). Es fällt auf, dass Wragg für viele Triller lange Fingersätze anwendet und zudem häufig die Es/Dis-Klappe als Hilfe hinzunimmt (so beispielsweise bei den Trillern a''-b'', ais''-h'', ais''-his'' und b''-c'''). Solche Triller sind auch in der professionellen oboistischen Literatur um 1800 selten zu erwarten, weshalb ihre Abbildung in der Methode Wraggs (die ja an Amateure gerichtet ist!) erstaunlich ist. Häufig auftretende und zu erwartende Trillerkombinationen (beispielsweise die Triller h-c, c-d, e-f, g-a oder a-h in allen Oktaven) werden im Gegensatz von Wragg nicht abgebildet. Die obgenannten seltenen Trillerfingersätze erscheinen in der Tabelle zudem auch enharmonisch umgedeutet, womit sich auch eine Rechtfertigung im Sinne einer multiplen Deutbarkeit eines solchen Trillerfingersatzes ausschliesst. Diese Auswahl ist sehr eigenartig und weder fingertechnisch noch didaktisch nachvollziehbar, richtet sich doch die Methode explizit an Autodidakten und Anfänger.

Da Wragg den „Beat“ in einem separaten Kapitel erklärt, ist es erstaunlich, dass keine Beattabelle vorhanden ist und auch nicht darauf hingewiesen wird, dass für Beats die Trillerfingersätze anzuwenden sind (wobei sich auch hier die obgenannten Probleme der unvollständigen und lückenhaften Trillertabellen für eine adäquate praktische Umsetzung dem Amateur in den Weg stellen).

¹ Da mit Wraggs Methode nur ein einziger Vergleichspunkt zu den französischen Methoden existiert, ist diese Aussage allerdings in diesem Sinne zu relativieren.

6.2.3 Schlussfolgerungen

Die Methode für Oboe von J. Wragg kann nicht als Lehrmittel bezeichnet werden, da von Wragg selbst dieser Verwendungszweck ausgeschlossen wird und die Methode explizit an Autodidakten gerichtet ist. Als Lehrwerk für Autodidakten hält die Methode allerdings aufgrund ihrer Lückenhaftigkeit ebenfalls nicht stand. Die Methode Wraggs folgt im Grossen und Ganzen der englischen Methodentradition, wobei hier erstmals konkrete didaktische und pädagogische Absichten ersichtlich sind. Diesbezüglich wurde hier die englische Tradition durchbrochen und in einem instrumentaldidaktischen Sinne angepasst. Die didaktische Systematik der Methode ist allerdings ungenügend. Ein bedeutendes Gewicht der Methode liegt auf Erläuterungen zum musiktheoretischen Basiswissen, die nicht mit konkreten oboistischen Anwendungen verknüpft werden. Die Anweisungen zum praktischen Oboenspiel selbst sind rudimentär und unvollständig. Würde von einer Verwendung der Methode als Lehrmittel ausgegangen, würden sich die Lücken mit der Anwesenheit eines erklärenden Lehrers rechtfertigen. Nur wird die Methode einzig und allein als Lehrwerk für Autodidakten angepriesen, womit sich diese Lücken nur als eklatante Mängel bezeichnen lassen.

Es ist der ernsthafte Versuch Wraggs festzustellen, die englische Methodentradition mit neueren professionellen und systematischen instrumentalpädagogischen Bestrebungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu verknüpfen. Dieser Versuch zeigt sich deutlich in den häufig anzutreffenden und selbsterklärenden Notenbeispielen, dem progressiven Aufbau der Methode in einzelne, aufeinander Bezug nehmende Lektionen und den zahlreichen Duos der angefügten musikalischen Beispielsammlung, die den bereits festgestellten und offensichtlichen pädagogischen Prinzipien des Duospiels folgen. Diese angestrebte Professionalisierung steht allerdings in einem starken Kontrast zur Ausrichtung der Methode an Autodidakten, welche sich nicht mit den instrumentalpädagogischen und institutionellen Professionalisierungen der musikalischen Ausbildung im späten 18. Jahrhundert in Einklang bringen lässt. Die Methode Wraggs ist also als ein Mischwerk von Traditionen und neuen instrumentaldidaktischen Zielen zu bezeichnen. Einerseits folgt diese Methode klar althergebrachten englischen Traditionen (dies zeigt sich im Aufbau der Methode, im Aufbau und Inhalt der Musiksammlung, in den lückenhaften und spärlichen Erläuterungen des Oboenspiels und schliesslich der Vermittlung von musiktheoretischem Basiswissen auf unterstem Niveau), andererseits werden durch die obgenannten Verbesserungen im Vergleich zu früher erschienenen englischen Methoden eine didaktische und pädagogische Professionalität angestrebt. Diese guten Absichten werden vor allem insofern verfehlt, als sich

die Methode mit ihrer Ausrichtung an Autodidakten vom professionellen Instrumentalunterricht und der damit einhergehenden Systematisierung dieser Unterrichtsform in Lehrwerken distanziert. Damit erscheinen auch die zahlreichen Duos der Musiksammlung als überflüssig, da hier ein zweiter Oboist (Lehrer?) anwesend sein müsste. Dementsprechend müssen auch diese Duos losgelöst von ihrem pädagogischen Zweck als unterhaltende Kammermusikstücke betrachtet werden.

Die Tatsache, dass Wraggs Methode in den Jahren 1792 bis 1800 insgesamt zwei Mal gedruckt worden ist, spräche eigentlich dafür, dass diese Methode verwendet wurde. Bevor diese Tatsache allerdings zu vagen Schlussfolgerungen führen kann, sei angemerkt, dass 1. die Grösse der Auflage dieser Drucke nicht bekannt ist, 2. es im Dunkeln liegt, ob diese Methode tatsächlich von Autodidakten benutzt wurde, 3. nicht ausgeschlossen werden kann, dass die Methode eventuell trotzdem als Lehrmittel für den praktischen Unterricht genutzt worden ist und 4. auch hier nicht auszuschliessen ist, dass die Methode wegen ihrer angefügten Musiksammlung wie ihre Vorgänger vor allem hausmusikalische Verwendung und Käufer fand. Es wäre also leichtfertig und wissenschaftlich nicht vertretbar, aufgrund dieser zwei Auflagen auf eine grosse Anzahl an Amateuroboisten und Autodidakten in England bzw. London zu schliessen. Viel eher ist die Verbreitung der Methode durch die ihr angefügte Musiksammlung zu erklären, welche die auch um 1800 nach wie vor eher spärlich gesäte Auswahl an mittelschwieriger Hausmusik- und Kammermusikliteratur ergänzte und vergrösserte.

5.3 Vergleich der französischen und englischen Methoden

Die französischen Methoden von van der Hagen und Garnier lassen sich nur bedingt mit der englischen Methode Wraggs vergleichen. Die Absichten und Ziele der Methoden und damit auch ihr Aufbau und ihre Umsetzung sind unterschiedlich: Van der Hagen und Garnier sprechen mit ihren Methoden Lehrpersonen an, welche diese Methoden in ihrem Unterricht praktisch anwenden und dabei ergänzen oder vervollständigen konnten. Dabei liegt das Duospiel als pädagogisches und didaktisches Prinzip im Vordergrund, und es kann die Bemühung festgestellt werden, den Schüler auf allen Ebenen des Oboenspiels (Technik, Intonation, Ausdauer und Ansatz, Luftführung, Klangpflege, Dynamik und Ausdruck etc.) auszubilden. Obschon diese beiden Methoden die gleichen Ziele verfolgen, ist schon deren Umsetzung sehr unterschiedlich, und die thematischen Schwerpunkte sind, abgesehen von didaktisch und pädagogisch sinnvoll aufgebauten Etüden, Übungen und Spielstücken, sehr verschieden gelagert. Die englische Methode J. Wraggs richtet sich hingegen an Autodidakten, welche das Oboenspiel ohne Lehrer mithilfe dieser Methode erlernen wollen. Diese unterschiedlichen Ausrichtungen der Methoden schlagen sich wie erwähnt in ihrem Aufbau nieder, wobei Wragg wie schon seine Vorgänger das Ziel einer umfassenden und autodidaktisch nutzbaren Methode verfehlt. Es ist auch hier zu bezweifeln, dass das autodidaktische Erlernen des komplexen Oboenspiels mit dieser Methode ermöglicht wurde. Allen drei Methoden gemeinsam ist ihre deutlich erkennbare und verbesserte didaktische und pädagogische Systematik. Diese Tendenzen sind, wie bereits mehrfach erwähnt, mit den allgemeinen didaktischen Bestrebungen, der Professionalisierung und Institutionalisierung des Instrumentalunterrichts und dessen damit einhergehender systematischer Verschriftlichung im späten 18. Jahrhundert in Verbindung zu bringen. Während diese Tendenzen in den französischen Methoden mit ihrer Ausrichtung an Lehrpersonen und an den praktischen Instrumentalunterricht eindeutig einverleibt erscheinen, werden diese in Wraggs Methode mit englischen Methodentraditionen vermischt und der Versuch unternommen, traditionelle Strukturen mit neueren pädagogischen Bestrebungen zu verbinden. Dass dieser Versuch rückblickend nicht als mit Erfolg gekrönt bezeichnet werden kann, hat diese Untersuchung gezeigt. Die englische Methodentradition für Oboe des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht mit den neuen didaktischen Idealen des ausgehenden 18. Jahrhunderts verbinden, und es wäre hier eine komplette Umarbeitung und Aufgabe alter Strukturen notwendig. Dies wird auch offensichtlich, wenn die Veröffentlichungen der folgenden Jahrzehnte ins Auge gefasst werden. Nach der letzten Veröffentlichung von Wraggs Methode (1799) wird es 51 Jahre

dauern, bis die neueren musikpädagogischen und musikinstitutionellen Bestrebungen nach französischem Vorbild auch in England bezüglich der oboistischen Unterrichtspraxis endgültig Fuss fassen und eine neue Methode erscheint, die dann allerdings ganz im Lichte der Methoden des Pariser Conservatoires steht und von diesen geprägt wurde: Erst mit der Methode von Apollon Marie Rose Barret („*A COMPLETE METHOD FOR THE OBOE, COMPRISING ALL THE NEW FINGERINGS, NEW TABLES OF SHAKES, SCALES, EXERCISES &c. &c. WITH AN EXPLICIT METHOD OF REED MAKING*, London, 1850.“) wird die englische Methodentradition für Oboe endgültig durchbrochen und durch systematische und didaktisch aufgebaute Methoden nach (weitgehend) französischem Vorbild ersetzt.

In einem Punkt unterscheiden sich die hier untersuchten Methoden massgeblich voneinander. In den französischen Methoden wird wiederholt sehr viel Wert auf die Entwicklung eines schönen, entwicklungsfähigen und dynamisch nuancierbaren Klangs gelegt. Dies kann in der englischen Methode Wraggs nirgends beobachtet werden und wird dort auch nicht am Rande erwähnt. Hier scheinen sich bereits französische Oboentraditionen des folgenden Jahrhunderts heraus zu kristallisieren, die auch heute noch deutlich sichtbar sind. In Frankreich wurde und wird ein heller, entwicklungsfähiger Klang gepflegt, der auf extreme dynamische Nuancen sofort reagieren kann und viele klangliche Farbschattierungen zulässt. Dies hängt vor allem mit den verwendeten Rohren, der Ansatztechnik und allgemeinen Spielweise zusammen, was bereits von Henri Brod in seiner Methode von 1826 festgestellt wurde:

„La facture des anches n'est point la même dans les différens pays ou l'on joue le Hautbois; les Italiens, les Allemands et en général presque tous les étrangers, les font plus fortes que nous, aussi ont ils un son dur et sourd qui dénature l'instrument, et rend leur exécution si pénible qu'elle devient fatigante même pour les auditeurs. La qualité de son qu'on est parvenu à obtenir du hautbois en France est sans contredit la meilleure, et qui rapproche le plus cet instrument du Violon.“¹

Auch die Methode von Gustave Vogt (ca. 1816) hebt die Bedeutung des Klangs der Oboe an zahlreichen Orten hervor. Es wird dort als oberstes Ziel erklärt, auf der Oboe „zu singen“², und grosser Wert auf einen entwicklungsfähigen Klang und eine flexible Intonation gelegt.³ Es wäre natürlich vermessen, aufgrund der einen Methode von J. Wragg zu schliessen, dass die klanglichen Eigenschaften der Oboe in England eine untergeordnete Rolle spielten – für solche Schlussfolgerungen ist die Quellenlage diesbezüglich zu dünn gesät. Bezüglich der

¹ Giboureau: Méthodes et Traités Hautbois S. 92.

² Vgl. Kreyenbühl: Vogt S. 79.

³ Vgl. Kreyenbühl: Vogt S. 82f.

französischen Methoden kann allerdings durchaus festgestellt werden, dass bereits Ende des 18. Jahrhunderts die „französische Oboenschule“, die ihre Fortsetzung in den Methoden Gustave Vogts und Henri Brods finden wird, erkennbar ist und diese Methoden eindeutig diese Entwicklung mitprägten und –gestalteten.

7. Die Methode als Instrumentalschule und –lehrwerk? Zusammenfassung und Schlussfolgerungen

7.1 Die nationalen Methodentraditionen für Oboe Frankreichs und Englands

In der französischen Methodentradition für Oboe sind zwei voneinander weitgehend unabhängige Entwicklungen im 18. Jahrhundert festzustellen. Anfangs des 18. Jahrhunderts bestimmen traktatähnliche Methoden für Holzbläser die Methodentradition. Diese wird Ende des 18. Jahrhunderts durch eine selbständige und systematische Methodentradition für Oboe abgelöst, die bereits erste Züge der nationalen französischen Oboentradition des kommenden 19. Jahrhunderts aufweist.

Die ersten französischen Methoden für Oboe stammen aus den frühen Jahren des 18. Jahrhunderts (Freillon-Poncein und Hotteterre)¹ und sind direkt mit Bestrebungen der vorherrschenden Musikinstitution der „Académie Royale“ Ludwigs XIV in Verbindung zu bringen. Diese Methoden müssen als Traktate bezeichnet werden, die im Sinne einer französischen Tradition für Holzbläser (Traversflöte, Blockflöte und Oboe) und angetrieben durch die institutionalisierte Musiktradition in der Epoche Ludwigs XIV musikalische Ideologien und Traditionen festhielten und bewahrten. Als Bestandteil dieser Traditionen, zu denen auch die Holzbläsertradition als solche gehörte, widerspiegeln die Methoden dieser Holzbläsertradition einen erstrebenswerten und abgeschlossenen Ausbildungsstand auf einem Holzblasinstrument. In einem weitesten Sinne können diese Methoden unter Vorbehalten zwar als Lehrwerke bezeichnet werden. Es ist allerdings zu bezweifeln, dass die Methoden in der verwandtschaftlich geprägten und personenbezogenen französischen Unterrichtspraxis des frühen 18. Jahrhunderts Verwendung fanden. Eine etwaige Verwendung kann auf Einzelheiten (z.B. die benutzerfreundlichen Griffstabellen Hotteterres) beschränkt werden. Die Methoden werden zudem zwar als autodidaktisch nutzbar bezeichnet und mit dieser Eigenschaft aktiv beworben. Eine autodidaktische Nutzung dieser Traktate zum *Erlernen des Oboenspiels* ist allerdings nicht möglich und deshalb ebenfalls ernsthaft zu bezweifeln. Diese Schlussfolgerung wird durch die Tatsache gestützt, dass in Frankreich der Bedarf und damit verbunden die Nachfrage an Methoden für Oboe nach 1716 (dem Publikationsjahr von Hotteterres „*L’art de préluder sur la flûte traversière*“) praktisch inexistent war. Zwar erschienen in den Folgejahren zahlreiche Nachdrucke von Hotteterres Methode „*Principes de la flûte traversière*“; diese Nachdrucke müssen bezüglich ihrer Anwendung auf das

¹ Die Methode von Bismantova wird in dieser Rückschau nicht eingeschlossen, da es sich hierbei nicht um ein Lehrwerk für Oboe handelt, das zudem nie im Druck der Öffentlichkeit zugänglich war.

Oboenspiel allerdings vernachlässigt werden, da die bautechnischen Entwicklungen der neueren Oboentypen und die damit verbundenen Änderungen der Spielweise in Hotteterres Methode nicht aktualisiert wurden.¹ Auch die heute als verschollen geltenden Methoden für Oboe (sie erschienen 1730 sowie 1773/85, 1780 und 1792, vgl. Kapitel 3.4) müssen vernachlässigt werden, da deren Inhalt und Gehalt aufgrund ihres Titels nur zu erraten ist. Aufgrund der heute verfügbaren Angaben zu diesen Methoden ist allerdings anzunehmen, dass sie sich wahrscheinlich nur unwesentlich von anderen und sehr allgemein gehaltenen Holzbläsermethoden Frankreichs unterscheiden.

Aufgrund der in dieser Untersuchung erfolgten Analysen der französischen Methoden für Oboe des frühen 18. Jahrhunderts kann festgehalten werden, dass diese Methoden wohl kaum in der regulären oboistischen Unterrichtspraxis Verwendung fanden und eine Nutzung durch Autodidakten ausgeschlossen ist. Die Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlichten Methoden (van der Hagen und Garnier) gehen ebenfalls von einer in erster Linie mündlich stattfindenden Unterrichtspraxis aus. Auch sie sind unvollständig und deshalb keineswegs autodidaktisch nutzbar. Die Methoden werden allerdings nicht als Lehrwerk für Autodidakten angepriesen und sind in jedem Sinne als ergänzendes und unterstützendes *Lehrmittel* zuhanden des unterrichtenden Lehrers zu verstehen. In dieser Funktion legen die Methoden eine bisher nie da gewesene Systematik und einen konkreten didaktischen Aufbau an den Tag. Diese Entwicklungen sind mit den allgemeinen musikpädagogischen Bestrebungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen, die bezüglich der Methoden für Oboe eine eigene und neue Methodentradition einläuten.²

In England ist unter Berücksichtigung sämtlicher Nachdrucke verschiedener Methoden eine durchgängige Publikationspraxis von Methoden für Oboe ab 1695 bis 1800 erkennbar (die anfangs dieser Untersuchung festgestellten und zur Gliederung der Methoden benutzten zeitlichen Ballungen sind nur bezüglich unterschiedlicher Methoden und unter Vernachlässigung der Nachdrucke sichtbar). Die Methoden können aufgrund ihres einheitlichen Erscheinungsbildes und Aufbaus in einer englischen Methodentradition für Oboe des 18. Jahrhunderts zusammengefasst werden. Nach 1800 wird die Publikation neuer Methoden für Oboe eingestellt und erst 1850 mit der bereits erwähnten, systematischen und mit sämtlichen englischen Traditionen brechenden Methode Barrets wieder aufgenommen.

¹ Die grundsätzlichen flötistischen Ansatztechniken und Fingersetzungen haben sich während des 18. Jahrhunderts nur unwesentlich verändert, was mitunter ein Grund für die zahlreichen Nachdrucke und Kopien, bzw. Plagiate von Hotteterres Anweisungen (teilweise bis 1794) war. Vgl. dazu Lescat: *Méthodes et Traités* S. 93.

² Siehe dazu Kapitel 7.2.2.

Alle englischen Methoden für Oboe des 18. Jahrhunderts verfolgen die gleiche obgenannte Methodentradition, die vor allem die Verbreitung hausmusikalischer Spielliteratur zum Ziel hatte. Mit ihren umfangreichen und populäre musikalische Vorlieben aufnehmenden Musiksammlungen sind die Methoden für Oboe als Musiksammlungen für den musikalischen Hausgebrauch zu bezeichnen. Die Textteile der Methoden sind nebensächlich und nicht für die praktische Anwendung bestimmt. Dies wird offensichtlich, wenn berücksichtigt wird, dass in den zahlreichen Nachdrucken und Plagiaten von Methoden, die sich teilweise bis ins späte 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, Fehler und Ungenauigkeiten nicht korrigiert sowie wegen der steten Entwicklung neuer zeitgenössischer Oboentypen dringend notwendige Überarbeitungen der Methoden nicht getätigt wurden. Eine Nutzung dieser lückenhaften Methoden durch Amateure ist auch deshalb sehr unwahrscheinlich und die Ausrichtung an Amateuren nur im weitesten Sinn zu verstehen. Die Stagnation der Nachdrucke und Plagiate bezüglich der textlichen Anweisungen zum Oboenspiel und die im Gegenzug laufend dem musikalischen Geschmack angepassten und aktualisierten Musiksammlungen der Methoden lassen vermuten, dass die Musiksammlungen dieser Methoden nicht nur Oboisten als ausschliessliches Zielpublikum vor Augen hatten, sondern sich vielmehr an sämtliche Melodieinstrumente in Sopranlage richteten. In diesem Sinne erfüllten die Methoden die Funktionen, die heute so genannte „Songbooks“ im Bereich der populären Musik einnehmen: Mit der Publikation beliebter, bekannter und modischer Stücke, Tänze und Lieder stillten diese Methoden die Nachfrage der englischen Gesellschaft nach hausmusikalischer Unterhaltungsmusik, die in gesellschaftlichen Kreisen *nachgespielt* werden konnte. Die aus dieser Nachfrage hervorgegangene Methodentradition ist damit direkt mit dem blühenden öffentlichen Konzertleben in England bzw. London zu verbinden. Erst die damit geschaffene „Öffentlichkeit“ von Musik aller Gattungen generierte die Nachfrage nach Möglichkeiten, Gehörtes nachspielen oder nachsingen zu können.

Aufgrund dieser offensichtlichen Verwendung der Methoden für Oboe kann allerdings nicht auf eine blühende oboistische „Amateurszene“ geschlossen werden – eine solche war mit grosser Wahrscheinlichkeit weder in England noch in Frankreich existent. Die grosse Menge an englischen Methoden für Oboe, die allerdings von verschiedenen Instrumentalisten benutzt wurden, vermittelt zur Verwendung durch Oboen-Amateure ein verzerrtes Bild. Dies wird ironischerweise durch die englischen Methoden selbst bestätigt, da die Autoren dieser Methoden sich vielfach in den Vorworten darüber beklagen, dass die Oboe nach wie vor kein populäres und vor allem kein Amateurinstrument sei. Eine solche Anmerkung konnte zuletzt sogar noch in der Methode von J. Wragg (1792) beobachtet werden. Zudem ist anzunehmen,

dass sich auch professionelle Oboisten der Musiksammlungen der englischen Methoden bedienten, da Kammermusik- oder Hausmusikliteratur für und mit Oboe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht weit verbreitet war. Es ist deshalb nicht wahrscheinlich, dass viele Amateuroboisten die Nachfrage an Methoden zum Erlernen des Oboenspiels schürten. Auch in England war eine mündliche Unterrichtspraxis für Oboe die Regel, die unabhängig von schriftlichen Hilfsmitteln funktionierte. Erst J. Wragg begeht mit seiner Methode von 1792 Neuland, indem er versucht, die englische Methodentradition, die auf der Publikation von populären Musiksammlungen beruht, mit neueren und vor allem in Frankreich vorangetriebenen musikpädagogischen Bestrebungen zu verbinden.

Abschliessend können, immer mit ausschliesslichem Bezug auf die Methoden für Oboe, also drei verschiedene Methodentraditionen festgehalten werden:

1. **Frankreich um 1700:** Methoden für Oboe als Bestandteil einer französischen *Methodentradition für Holzbläser* (Blockflöte, Traversflöte, Oboe), basierend auf der Vermittlung von instrumentaltechnischen, ideologischen und traditionellen Fakten.
2. **Frankreich Ende 18. Jahrhundert:** *Methodentradition für Oboe* als Folge musikpädagogischer Bemühungen im Zuge der Einführung von Lehranstalten für Musik (Conservatoire Paris).
3. **England 17. und 18. Jahrhundert:** *englische Methodentradition* für verschiedene Instrumente, die darauf abzielt, Sammlungen mit populärer, mittelschwieriger und einfacher Spielliteratur zu verbreiten.

Die Häufigkeit von Methoden für Oboe in Frankreich und England im 17. und 18. Jahrhundert sind auf diese nationalen Methodentraditionen zurückzuführen, die vor allem in England modischen Trends unterlagen. Daraus können aber keine *nationalen Schulen für Oboe* direkt abgeleitet werden. In Frankreich ist eine solche nationale Schule bis ins späte 18. Jahrhundert nicht existent, und auch in England kann keine nationale Schule für Oboe festgestellt werden, die typisch englischen Merkmalen folgt. Etwaige nationale Unterschiede beschränken sich auf das Musikverständnis, das sich in den unterschiedlichen Instrumentalgattungen und schliesslich auch der offensichtlichen Verwendung der Methoden für Oboe in diesen beiden Ländern äussert. Daneben können nur stilistische Unterschiede als prägende Merkmale nationaler Traditionen angeführt werden; diese beschränken sich

allerdings nicht ausschliesslich auf das Oboenspiel, sondern sind übergreifend und allgemeingültig, womit sich der Rückschluss auf eine diesbezüglich typische Oboentradition ausschliesst.¹ Auch verschiedene oboistische Fingersätze oder Ansatztechniken können nicht eindeutig geografisch eingegrenzt werden. Die oboistischen Fingersätze sind für eine solche Eingrenzung zu ambivalent, und es existieren auch auf geografisch engerem Raum sehr viele Varianten und Unterschiede. Diese Untersuchung hat zudem gezeigt, dass keine Methode eindeutige Ansatztechniken vermittelt, sondern alle Anweisungen zu vage sind, um auch hier regionale Unterschiede oder Gemeinsamkeiten feststellen zu können. Nationale Unterschiede bezüglich einer etwaigen Oboentradition bestehen lediglich in den verschiedenen Oboentypen, die in gewissen Regionen häufiger hergestellt und gespielt wurden;² auch diese Eingrenzungen beruhen schliesslich allerdings auf Vermutungen, die auf Abbildungen und heute noch existierenden Instrumenten basieren.

Die Untersuchung zu den englischen und französischen Methoden für Oboe hat gezeigt, dass das praktische Oboenspiel während des 17. und frühen und mittleren 18. Jahrhunderts eine universale Angelegenheit war, die in den Grundsätzen in ganz Europa gleich gehandhabt wurde. Deshalb sind aufgrund der Analysen dieser Untersuchung auch keine typisch nationalen Entwicklungen des Oboenspiels im 17. und 18. Jahrhundert festzustellen, und die zeitgenössische Literatur für Oboe kann hierbei teilweise aussagekräftiger als die Methoden für Oboe sein.³ Etwaige typische nationale Unterschiede zeigen sich auch hier lediglich in der Entwicklung universal gültiger, nationaler Eigenarten stilistischer Natur oder bezüglich des Musikverständnisses bzw. der Musikverbreitung, die sich auch auf das Oboenspiel auswirkten. Vor allem die englischen Methoden für Oboe widerspiegeln mit ihrer regen Publikationspraxis typisch englische musikalische Traditionen des „Nachspielens“ bekannter oder im Konzert gehörter Melodien und Stücke, die durch das öffentliche englische Konzertleben angekurbelt und geprägt wurden.

Erst die Bündelungen nationaler Traditionen, Musikverständnisse, instrumentaler Spielweisen und der damit verbundenen musikpädagogischen Bemühungen formten Ende des 18. Jahrhunderts eine nationale französische Oboentradition und damit eine nationale Schule. Die Institutionalisierungen des Musikunterrichts des späten 18. Jahrhunderts sind damit wiederum direkt wechselwirksam verbunden. Auch diesbezüglich konnte diese Untersuchung die

¹ Auch die Nennung der typisch französischen Zungenstosstechnik mit „tu-ru“ muss hier ausgeklammert werden, da diese mit dem praktischen Oboenspiel nur in einem metaphorischen Sinne in Zusammenhang gebracht werden kann.

² Vgl. Kapitel 1.4.

³ So ist beispielsweise die Frage nach dem spielbaren und tatsächlich verwendeten Ambitus der Oboe aufgrund der Literatur für Oboe schlüssiger zu beantworten. Die Methoden liefern zu dieser Frage sehr unterschiedliche Antworten, die teilweise nicht im Einklang mit der tatsächlichen Spielpraxis zu sein scheinen.

Anfänge einer französischen Oboentradition oder Oboenschule nachweisen, die sich ganz deutlich in den Methoden von van der Hagen und Garnier zeigt und schliesslich im 19. Jahrhundert mit Gustave Vogt und Henri Brod ihre federführende Fortsetzung und Festigung finden wird.

Alle oben gemachten Feststellungen und Aussagen beruhen auf den Resultaten der vorliegenden Untersuchung und somit auf den schriftlichen Zeugnissen in Form von Methoden für Oboe. Die Relativität und bisweilen sehr beschränkte Aussagekraft dieser Methoden konnte allerdings mehrfach aufgezeigt werden, und es ist nicht auszuschliessen, dass sich die oboistische Praxis von diesen schriftlichen Überlieferungen unterschied. Solche Unterschiede sind allerdings aus der Rückschau nicht zweifelsfrei feststellbar, und es sei nochmals nachdrücklich angemerkt, dass das Repertoire für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts diesbezüglich in mancher Hinsicht aufschlussreicher sein mag, als es die Methoden für Oboe bisweilen selbst sind.¹

7.2 Instrumental-didaktische Aspekte der Methoden für Oboe

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass konkrete instrumental-didaktische Entwicklungen in den Methoden für Oboe vor allem gegen Ende des 18. Jahrhunderts festzustellen sind. Die Methoden des vorhergehenden Zeitraums bis ca. 1785 können diesbezüglich zusammengefasst werden.

7.2.1 Methoden vor 1785

Sowohl in den französischen als auch in den englischen Methoden für Oboe ist im späten 17., sowie früheren und mittleren 18. Jahrhundert bezüglich der Anweisungen zum Oboenspiel ein „Festhalten an Fakten“ festzustellen. Wenige Erklärungen werden auf ein Minimum reduziert und instrumentaltechnische Fertigkeiten lediglich als solche in einem abgeschlossenen Stadium präsentiert. Damit findet keine Entwicklung statt: Die Fertigkeiten werden nicht in dem Sinne erklärt, dass ein Leser die Fertigkeit aufgrund der Erklärungen erlernen kann. In den schriftlichen Anweisungen und Erläuterungen fehlt also das Moment des *Erlernens und Entwickelns* dieser Fertigkeiten, und der Leser wird mit blossen Fakten konfrontiert. Es ist nur sehr bedingt ein schrittweises und progressives Vorgehen im Sinne von „leicht“ zu

¹ Zur Untersuchung aufführungspraktischer Hinweise in sämtlichen Holzbläsermethoden des 17. und 18. Jahrhunderts siehe: Warner: *Indications*.

„schwierig“ oder von einer erklärten „Vorübung“ zur effektiven „Ausführung“ bemerkbar. Substanzielles instrumentaldidaktisches Denken, das zweifellos im praktischen Unterricht angewendet wurde, ist in den Methoden also nur sehr bedingt vorhanden. Die Anweisungen werden also analog zur praktischen Spielliteratur des 18. Jahrhunderts „offen“ festgehalten: Die Anweisung oder Komposition ist notiert, die effektive Ausführung und die praktischen Details sind allerdings dem Leser oder Interpreten überlassen.¹ In diesem Sinne halten die ausführlichen französischen Methoden für Oboe in erster Linie musikalische Ideologien und Traditionen fest, während die englischen Methoden das oben erwähnte „Festhalten“ auf konkrete Parameter des musikalischen Basiswissens beschränken, die sich in diesem Sinne auch als Fakten beschreiben lassen. Die so vermittelten Fakten werden aber nicht mit praktischen oboistischen Anwendungen verbunden und sind unabhängig vom in der Methode angesprochenen Instrument verwendbar, womit auch in den englischen Methoden ein traktatähnliches Muster erkennbar wird. Bezüglich dieser Parameter stagnieren die vielen Nachdrucke englischer Methoden inhaltlich, da alle immer wieder dasselbe musikalische Basiswissen vermitteln.

Eine didaktische Progression ist in den Sammlungen mit musikalischen Übungsbeispielen der französischen Methoden im weitesten Sinne erkennbar, wobei hier die zweite Methode von Hotteterre („*L'art de préluder*“) mit ihrer pädagogisch orientierten Sammlung eine löbliche Ausnahme bildet. Im Sinne eines Lehrwerks müssen allerdings alle Sammlungen relativiert werden, da eine Steigerung des Schwierigkeitsgrades als pädagogisches und didaktisches Urprinzip, wenn überhaupt, nur sehr mangelhaft umgesetzt wird. In den englischen Methoden für Oboe ist eine pädagogische Verwendung der angefügten Stücke, Lieder, Märsche etc. nicht wahrscheinlich. Die Grundidee dieser nicht progressiv angelegten Sammlungen liegt nicht im Erarbeiten und Meistern von Schwierigkeiten, sondern vielmehr im Nachspielen eines Musikstückes. Da die grosse Mehrheit aller Stücke in den englischen Methoden einstimmig ist, ist es offensichtlich, dass ein Nachspielen bekannter oder gehörter *Melodien* im Vordergrund stand. Sowohl die Musiksammlungen in den Methoden für Oboe als auch die Spielliteratur und die Entwicklung der Instrumente waren stets dem Zwang nach Aktualität unterworfen – einer Aktualität, der die praktischen Anweisungen zum Oboenspiel nicht folgen:

„That would explain why musical style (and indeed, performing style and instrument-making style as well) was changing so quickly in the Baroque period. This was not only because it was only partly written down but because, like popular music, it was not intended to last – to

¹ Vgl. Haynes: End of Early Music S. 103.

become timeless and Classical. Musicking in the seventeenth and eighteenth centuries – whether playing, making instruments, or composing – rarely survived the generation in which it was first developed.”¹

Auch hier ist deshalb wiederum der Vergleich mit zeitgenössischen „Songbooks“ populärer Sänger, Pop- und Rockbands oder Musicals angebracht, da die englischen Methoden offensichtlich genau diesen Zweck verfolgten. Als Unterhaltung auf technisch und musikalisch nicht allzu hohem Niveau, damit aber relativ bequem und schnell spielbar, erfüllen solche Sammlungen damals wie heute ihren berechtigten Zweck. Ob dieser rein gesellschaftlich oder am Rande doch auch musikpädagogisch im Sinne von „Spielliteratur für verschiedene Instrumente“ motiviert war, ist aus heutiger Sicht nicht zu beurteilen.

7.2.2 Methoden nach 1785

Ende des 18. Jahrhunderts fand sowohl in Frankreich als auch in England ein Umdenken zugunsten eines systematischen Instrumentalunterrichts statt. Dieses Umdenken wurde durch die Einführung von Musikinstitutionen und die damit verbundene Nachfrage nach schriftlichen Unterrichtswerken, welche die Ausbildung vereinheitlichten, begünstigt und angetrieben. Der ausschlaggebende Faktor für diese Entwicklungen war die Gründung des „Conservatoire“ in Paris 1795, das in den folgenden Jahren zahlreiche Nachahmungen mit der Gründung von weiteren Lehranstalten und Konservatorien fand. Die durch das Conservatoire in Paris und seine standardisierten und festen Normen entsprechenden Instrumentalmethoden förderte schriftliche Systematik des Instrumentalunterrichts schlägt sich auch in anderen, nicht direkt mit dem Conservatoire zusammenhängenden Methoden nieder, die Ende des 18. Jahrhunderts publiziert wurden.

Die französischen Methoden des späten 18. Jahrhunderts entsprechen in diesem Sinne einem Lehrmittel zuhänden eines ergänzenden, erläuternden, demonstrierenden und verbessernden Lehrers. Nicht erklärbare oder schriftlich fixierbare Elemente des Oboenunterrichts (z.B. zum Rohrbau oder zur Ansatztechnik), die stark von mündlichen Erklärungen und Demonstrationen einer Zweitperson abhängen, werden entsprechend in den Methoden auf ein Minimum beschränkt. Ansonsten ist in diesen Methoden sowohl in den textlichen Erläuterungen als auch in den angefügten Sammlungen mit musikalischen Übungsstücken eine stete, systematische und didaktisch durchdachte Progression vorhanden. Zudem zeichnen sich diese neuartigen Methoden durch ihr deutliches Fortschreiten und Denken in

¹ Haynes: End of Early Music S. 83.

Lernschritten aus, wobei die Lernschritte mit Übungen trainiert und gefestigt werden, bevor sie in Etüden und Stücken eine direkte Anwendung finden.

Das Duospiel war ein zentrales Element des praktischen Oboenunterrichts. Da der Schüler beide Stimmen zu üben und zu spielen hatte, wurden dadurch alle Parameter des Oboenspiels wie beispielsweise verschiedene technische Schwierigkeiten, das Übernehmen und Wahrnehmen von Begleit- und Führfunktionen, das Spiel in verschiedenen Lagen, eine korrekte Intonation und das Zusammenspiel mit all seinen Facetten rhythmischer und intonatorischer Natur optimal geschult.

Die Entwicklung und Pflege des Klangs war offensichtlich ein prioritäres Ziel des praktischen Oboenunterrichts. Alle weiteren technischen Fertigkeiten werden dem Klang als oberstem Ziel untergeordnet. Auch hier wird mit dieser Setzung von Prioritäten eine klare Systematik offenkundig, die davon ausgeht, dass zuerst alle ansatz- und luftführungstechnischen Parameter erlernt und im Schüler verankert sein müssen, bevor diese Dinge selbstverständlich sind und der Fokus auf die Fingerarbeit gelegt werden kann. Diese grundsätzliche Systematik konnte in keiner französischen oder englischen Methode des 17. und 18. Jahrhunderts beobachtet werden. Damit wird aber die Entwicklung des Oboenspiels optimal eingeleitet, weshalb sich die anderen Vorgängermethoden durch das Auslassen dieser elementaren Systematik des Aufbaus ansatz- und luftführungstechnischer Grundlagen selber disqualifizieren.

Es ist sehr auffallend, dass durch die schnelle Steigerung des Schwierigkeitsgrades das musikalische und technische Niveau in diesen Methoden rasch auf ein hohes Niveau ansteigt. Es ist allerdings davon auszugehen, dass im praktischen Unterricht ergänzende Übungen und Stücke, die diese rasche Fortschreitung etwas dämpfen konnten, den Methoden hinzugefügt wurden. Dass ausschliesslich diese Methoden in der Unterrichtspraxis angewendet wurden, ist zwar denkbar, eine Ergänzung der Methoden im obigen Sinne aber durchaus plausibel und wahrscheinlich.

Bezüglich der französischen Methoden des späten 18. Jahrhunderts ist es durchaus angebracht, von einer französischen Methodentradition für Oboe zu sprechen, die direkt mit der vom Pariser Conservatoire ausgelösten französischen Methodentradition zusammenhängt. Wegen der oben geschilderten Prioritätensetzung zugunsten des später als typisch französisch bezeichneten Oboenklangs und der damit verbundenen oboistischen Klangästhetik läuten diese Methoden auch die im folgenden 19. Jahrhundert massgeblich an der Entwicklung neuer

Oboen mit Klappenmechanik („Conservatoire-System“) beteiligte französische Oboentradition ein.¹

J. Wragg versuchte, in seiner Methode für Oboe die im vorhergehenden Kapitel beschriebene englische Methodentradition mit den neuen didaktischen Herangehensweisen zu verbinden. Obwohl sich diese Methode an Autodidakten richtet und sich damit von der Philosophie der französischen Methoden entfernt, zeigen sich in der Methode solche Bemühungen durch deren Einteilung in verschiedene Lektionen, in welchen einzelne technische Fertigkeiten unter Zuhilfenahme von zahlreichen erläuternden Notenbeispielen erklärt werden. In diesem Sinne ist auch eine Progression in der Methode Wraggs feststellbar, da sich die einzelnen Lektionen aufeinander beziehen. Allerdings fehlen diesen Lektionen elementare Übungen, welche die erklärten Fertigkeiten auch trainieren. Die löblichen pädagogischen Bemühungen Wraggs sind in der hinzugefügten Sammlung mit musikalischen Übungsbeispielen nur noch beschränkt bemerkbar. Die didaktischen Überlegungen Wraggs scheinen zugunsten einer Sammlung gemäss der englischen Methodentradition vernachlässigt worden zu sein, und das gezielte Training bestimmter Schwierigkeiten kann nur erahnt werden. Auch in dieser Musiksammlung scheint das Duospiel im Vordergrund zu stehen und damit ähnliche pädagogische Ziele zu haben wie die französischen Methoden. Da die Methode Wraggs aber an Autodidakten gerichtet ist, erscheint das Anfügen dieser Duos sinnlos, und einstimmige Stücke und Etüden hätten die pädagogischen Ziele zu Genüge erreicht. So sind also Bemühungen bemerkbar, wie sie die französischen Methoden aufweisen, sie scheinen aber noch nicht ausgereift zu sein. Wird angenommen, dass Wraggs Methode in einem ähnlichen Sinne wie die französischen Methoden als Lehrmittel zuhanden eines Lehrers verwendet wurde, relativieren sich die oben aufgelisteten Mängel. Diese Hypothese kann allerdings nicht nachgewiesen werden, und die Äusserungen Wraggs in seinem Vorwort zur Methode sprechen deutlich dagegen. Die englischen und aus didaktischer Sicht noch nicht ganz ausgereiften Methoden Wraggs des späten 18. Jahrhunderts können in diesem Sinne in einem von Hans Heinrich Eggebrecht geprägten Ausdruck als „bereitliegende Momente“² für spätere Methoden des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Mit der Methode von Barret schliesst sich die englische Methodentradition für Oboe nämlich schliesslich der französischen Systematik an.

Über die allgemeine instrumentaldidaktische Praxis in Frankreich und England des 17. und 18. Jahrhunderts lässt diese Untersuchung nur wenige gesicherte und direkt aus den Methoden

¹ Vgl. Kreyenbühl: Vogt.

² Eggebrecht: Musik im Abendland S. 18.

zu schliessende Rückschlüsse zu. Diese beschränken sich zudem vor allem auf die französische Praxis, und es ist für diese Untersuchung diesbezüglich von grösserer Bedeutung, dass gewisse instrumentaldidaktische Praktiken unter Zuhilfenahme von Instrumentalmethoden ausgeschlossen werden können. Die Schwierigkeit und Problematik, solche direkten Rückschlüsse aus den vorhandenen Methoden zu ziehen, liegt in der Tatsache, dass die Methoden für Oboe aus rückschauender Sicht als allgemeingültig und repräsentativ angesehen werden und schliesslich auch angesehen werden müssen. Etwaige subjektive Anpassungen der Methoden, thematische Vertiefungen und das Eingehen auf bestimmte Schwierigkeiten durch einen Lehrer oder eine sonstige Zweitperson, wie es in jeder Unterrichtspraxis üblich ist, können aus rückschauender Sicht nicht in die Analysen mit eingebracht werden, da solche Ergänzungen nicht bekannt sind und nur vermutet werden können. Sobald die Instrumentalmethode unter Berücksichtigung solcher Ergänzungen analysiert wird, unterliegt die Analyse allerdings einer willkürlichen Anhäufung von Hypothesen, welche wiederum ein verzerrtes und subjektiv gefärbtes Bild der Methode zur Folge hat. Es ist also abschliessend nachdrücklich anzumerken, dass der Instrumentalunterricht und die oboistische Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso wie heute als ein bewegliches und anpassungsfähiges Gebilde angesehen werden muss, das sich nicht auf schriftliche Anweisungen reduzieren lässt. Die praktischen Erläuterungen und Anweisungen einer bestimmten Person widerspiegeln dabei nicht die Praxis einer ganzen Nation oder einer Epoche. Es ist aber trotzdem wichtig, dass in der Diskussion um Instrumentalmethoden klar unterschieden wird, wie gehaltvoll die jeweiligen Methoden sind und somit die Bezeichnung Lehrwerk verdienen. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass hierbei immense Unterschiede bestehen, einzelne Methoden auf ihren tatsächlichen Verwendungszweck beschränkt werden müssen und damit an Aussagekraft verlieren. Nur so lassen sich voreilige Schlussfolgerungen zu aufführungspraktischen und instrumentaldidaktischen Praktiken vermeiden.

7.3 Relativierung und Eingrenzung der Bezeichnungen „Méthode“, „Method“ und „Tutor“ als „Instrumentalschulen“

In den vorangegangenen Untersuchungen wurde deutlich, dass es irreführend und unpräzise ist, alle „Méthodes“ und „Tutors“ des untersuchten Zeitraums als *Instrumentalschulen* zu bezeichnen. Die verschiedenen Werke hatten unterschiedliche Ziele und Absichten, und der

oft benutzte Begriff „Instrumentalschule“ entspricht nicht den Tatsachen. Um diesbezüglich Klarheit schaffen zu können, wäre es notwendig, klare Parameter zu definieren, die eine Instrumentalschule als solche definieren. Die Schwierigkeit besteht hierbei darin, dass solche Parameter lediglich aus der instrumentaldidaktischen und –pädagogischen Sicht des 20. und 21. Jahrhunderts festgelegt werden können, da die didaktischen und pädagogischen Ansprüche und Ziele des Instrumentalunterrichts des 17. und 18. Jahrhunderts weitgehend unbekannt sind. Diesbezüglich ist man also gezwungen, aus der Rückschau „moderne“ didaktische Ansprüche als Parameter festzulegen. Eine „Instrumentalschule“ wäre danach nur als solche zu bezeichnen, wenn sie die festgelegten Parameter, zumindest grundsätzlich, erfüllt.

Die erforderlichen Parameter können aufgrund der hier erfolgten Untersuchungen auf zwei grundsätzliche reduziert werden, die sich wegen der grossen Vielfalt an Methoden aufgrund elementarer didaktischer und pädagogischer Überlegungen definieren. Als Instrumentalschule können somit Werke bezeichnet werden, die folgenden Anforderungen erfüllen:

1. *systematisch progressive Erläuterung und Entwicklung instrumentaler Fähigkeiten und/oder*
2. *schrittweise und progressive Weiterentwicklung der erworbenen instrumentalen Fähigkeiten.*

Sind diese zwei Parameter einzeln oder zusammen gegeben, kann grundsätzlich von einer „Schule“ gesprochen werden, da das elementare instrumentaldidaktische Element des *Entwickelns* enthalten ist. Es drängt sich nun allerdings die Frage auf, welche Begrifflichkeiten für die Mehrzahl der „Méthodes“ und „Tutors“ verwendet werden, die diese Parameter nicht erfüllen. Wiederum aufgrund der Resultate der vorangegangenen Untersuchungen könnten vier verschiedene Bezeichnungen Klarheit schaffen:

1. *Lehrwerke und Lehrmittel* (Werke, die die obgenannten zwei Parameter erfüllen und somit Fähigkeiten auf autodidaktischer oder unterrichtspraktischer Basis unter dem Beisein einer Zweitperson lehren und entwickeln).
2. *Traktat* (theoretische Auflistung erstrebenswerter instrumentaler Fähigkeiten).

3. *Übungsstücke oder Etüden* (im weitesten Sinne didaktisch aufgebaute Sammlung von Lehrstücken zum gezielten Training instrumentaler Fähigkeiten).
4. *Musiksammlung* (Sammlungen populärer und hausmusikalischer Stücke und Fragmente, eventuell mit erläuternden Textteilen, allerdings ohne klar erkennbare didaktische und pädagogische Absicht im obigen Sinne der zwei grundsätzlichen Parameter).

Aufgrund dieser Einteilung wäre es möglich, in Zukunft die Vielzahl an Methoden für verschiedene Instrumente einheitlich und klar zu klassifizieren.

Die hier untersuchten Methoden für Oboe wären dementsprechend in eine Liste einzufügen:

Lehrwerke und Lehrmittel	Van der Hagen 1792 / Garnier 1798 / (Wragg 1792)
Traktat	Bismantova 1688 / Freillon-Poncein 1700 / Hotteterre 1707 / Talbot Manuskript 1692/95 / Tans'ur 1772 / Gehot 1780/84
Übungsstücke	Hotteterre 1719 / Van der Hagen 1792 / Garnier 1798 / (Wragg 1792)
Musiksammlung	Banister 1695 / Theatre Musick 1699 / Compleat Tutor 1716/ Musick Master 1722 / Prelleur 1730 / Compleat Tutor 1748/ Sadler 1754 / Compleat Tutor 1770/ Complete Instructions 1772 / (Wragg 1792)

Die Methode „Corette 1773“ ist in dieser Liste nicht aufgeführt, da es sich bei dieser Methode um eine Methode für Traversflöte handelt, die lediglich als Zusatz eine isolierte Griffabelle für Oboe beinhaltet. Wie unschwer erkennbar ist, bewahrt auch diese Einteilung und Klassifizierung der Methoden nicht vor Doppelnennungen. Dies ist vor allem bezüglich der „Lehrwerke und Lehrmittel“ und der „Übungsstücke“ notwendig, da „Lehrwerke und Lehrmittel“ nicht zwingend eine Sammlung mit Übungsstücken bedingen. Um weitere Unterteilungen der obgenannten Gruppen zu vermeiden und damit einer subjektiv gefärbten Willkür zu entgehen, müssten hier solche Doppelnennungen im Sinne einer Verdeutlichung und restlosen Klärung des Inhalts in Kauf genommen werden. J. Wraggs Methode kann im Sinne dieser Gruppierungen nicht zweifelsfrei einer bestimmten Gruppe zugeordnet werden, da diese Methode als „Übergangsmethode“ der englischen Methodentradition des 18. Jahrhunderts zur systematischen Instrumentalmethode des 19. Jahrhunderts einzelne Elemente verschiedener Gruppen verbindet. In diesem konkreten Fall würde sich die hier gewählte

Darstellung der Methode in Klammern anbieten, da die Methode Wraggs den Anspruch keiner Gruppe vollends erfüllt und deshalb unter Vorbehalt verschiedenen Gruppen zugeordnet werden müsste.

8. Zusammenarbeit von Forschung und Praxis: abschliessende Bemerkungen und Ausblick

Das Beispiel der in dieser Abhandlung untersuchten englischen und französischen Methoden für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts hat gezeigt, wie irreführend es sein kann, sich blind auf den Titel „Schule“ zu verlassen und davon auszugehen, als „Schulen“ betitelte Schriftwerke würden die Musikwelt und die Instrumentalpraxis ihrer Zeit in all ihren Facetten widerspiegeln. Falsche Schlüsse und die Nachzeichnung gar nicht relevanter bzw. in der Tat nicht existenter Entwicklungen oder Stabilisierungen instrumentaler, stilistischer oder allgemein musikalischer Natur sind die Folge. Zudem hat sich auch einmal mehr gezeigt, wie sehr die Erforschung musikdidaktischer und -pädagogischer Entwicklungen und Grundsätze vergangener Jahrhunderte bisher vernachlässigt worden ist. Erst mit den in schriftlichen Zeugnissen „greifbareren“ Entwicklungen dieser Art im 19. und 20. Jahrhundert setzen heute die Bemühungen der Forschung an. Damit setzt diese angesichts der hier nachgewiesenen und vorentscheidenden Entwicklungen des späten 18. Jahrhunderts allerdings eindeutig zu spät an. Die qualifizierende Einteilung und analytische Erforschung der grossen Fülle an vordergründig pädagogischen Werken für verschiedene Instrumente und Gesang ist deshalb umso notwendiger, als damit schliesslich der Musikforschung, der Musikpädagogik und der Musikpraxis in gleichem Masse gedient ist. Es ist der Musikforschung dienlich, wenn das vorhandene Quellenmaterial wissenschaftlich sortiert und ebenso übereinstimmend qualifiziert ist, und die Musikpraxis sowie die musikpädagogische Forschung wissen letztendlich, aus welchen konkreten schriftlichen Zeugnissen sie einen direkten Nutzen ziehen können. Für eine solche abschliessende und qualifizierende Beurteilung der immensen Quellenlage von Methoden und Traktaten für verschiedene Instrumente und Gesang bedarf es grosser Anstrengungen, die für die Musikwissenschaft alleine nur bedingt von Interesse sind. Gerade deshalb ist eine Zusammenarbeit zwischen Forschung und Praxis nicht zu scheuen, sondern im Gegenteil aktiv zu suchen. Die Fortschritte, Erfahrungen und Erkenntnisse der historisch informierten Aufführungspraxis müssen Hand in Hand mit den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen laufen und beide, leider oft getrennt arbeitenden „Disziplinen“ sollen und müssen sich gegenseitig Hand bieten. Es entstünde eine fruchtbare Zusammenarbeit, wie sie gerade im Bezug auf leider oft missverständliche oder noch immer unklare Methoden und Traktate vergangener Jahrhunderte unbedingt notwendig ist. Überbewertungen oder falsche Schlüsse, im positiven wie im negativen Sinn, könnten durch solche Arbeiten in Zukunft vermieden und instrumentalpädagogische und damit schliesslich

auch stilbildende Entwicklungen erhellt werden. Wie sich diese Abhandlung detailliert den Methoden für Oboe gewidmet hat, könnten ähnliche vergleichende Arbeiten über Methoden bestimmter Instrumente oder Gesang Klarheit in dieses grosse, aber bisher nur oberflächlich untersuchte Forschungsfeld bringen.

Die Systematik und die gewählten Vorgehensweisen dieser Untersuchung mögen zwar diskutabel sein. Gerade die Unterschiedlichkeit von Traktaten und Methoden erfordert diesbezüglich jedoch Flexibilität. Die vorliegende Arbeit wurde nach allgemeinen pädagogischen Überlegungen, jedoch vor allem stark nach oboistischen Gesichtspunkten organisiert, und es ist selbstverständlich, dass Untersuchungen zu Methoden für andere Instrumente nicht der gleichen Systematik folgen können oder gar müssen. Es ist allerdings nicht von der Hand zu weisen, dass die Anwendung der in Kapitel 7.3 vorgestellten Kategorien unbedingt notwendig ist, um die schriftlichen Zeugnisse in Form von Methoden oder Traktaten übersichtlich und damit auch in einem ersten Schritt qualifizierend ordnen zu können. Die Gestaltung dieser Kategorien richtet sich nach instrumentalbautechnischen, historischen, pädagogischen und regionalen Schwerpunkten und Eigenarten der Methoden und Traktate, die von Fall zu Fall neu beurteilt werden müssen und im Fall der Kategorien dieser Untersuchung nur mit Vorbehalten als allgemeingültig bezeichnet werden können. Es ist durchaus vorstellbar, dass sich in Untersuchungen und Analysen anderer Methoden und Traktate zu unterschiedlichen Instrumenten andere, zusätzliche oder weniger Kategorien zu deren Einteilung aufzwingen. Gerade deshalb ist hier eine Zusammenarbeit von Forschung und Praxis unbedingt notwendig. Eine musikhistorisch versierte sowie eine instrumentalpraktisch und -pädagogisch ausgebildete Fachperson müssten sich entweder in Personalunion oder in einer Teamarbeit dieser herausfordernden Aufgabe, der Sortierung und Qualifizierung *aller* Methoden für ein bestimmtes Instrument oder Gesang, stellen und damit Licht in die bisher nur spärlich wissenschaftlich beleuchtete Fülle an Methoden bringen.

In diesem Sinne kann abschliessend nur die Hoffnung geäussert werden, mit dieser umfassenden Studie einen Stein ins Rollen gebracht zu haben. Die Erforschung der Methoden vergangener Jahrhunderte muss im Sinne einer Beleuchtung von allen möglichen Seiten und nicht im Nebeneinander, sondern im Miteinander von Forschung und Praxis stattfinden.

Dank

Ich möchte an dieser Stelle zahlreichen Personen danken, ohne deren Hilfe und Beistand diese Dissertation nicht zustande gekommen wäre.

An erster Stelle möchte ich mich herzlich bei Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, der mir immer mit Rat zur Seite stand und dieses Projekt von Anfang an mit Wohlwollen unterstützt, gefördert und begleitet hat und meinem Koreferenten, Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken bedanken. Auch meinen Instrumentaldozenten an der Musikakademie St.Gallen und der Musikhochschule Luzern, Herr Michel Rosset und Herr Kurt Meier schulde ich Dank für ihre dauerhafte Unterstützung und Förderung meiner Person als Oboist und Künstler. Bei Herrn Martin Stadler (Konstanz) und Herrn Lorenzo Massala (Basel) möchte ich mich herzlich für ihre Einführungen in die Geheimnisse des Barockoboenspiels, bzw. des Rohrbaus für Barockoboe und bei allen Bibliothekaren in der Schweiz und in Deutschland für ihre Hilfe bei der Quellensuche und –beschaffung bedanken. Abschliessend bedanke ich mich ganz herzlich bei Herrn Bernhard Ruchti für das Korrektorat dieser Arbeit und seinen Ansporn.

Der grösste Dank gebührt meiner Frau, Julia Kreyenbühl-Gschwend, die in den letzten Jahren diese Arbeit mit grossem Verständnis, Geduld und in zahlreichen Stunden des „Abhörens“ fachspezifischer Details mitgestaltete und die „geistige Absorbiertheit“ ihres Mannes mit stoischer Ruhe ertrug. Ihr sei diese Arbeit gewidmet.

Lebenslauf

Philipp Kreyenbühl wurde 1977 als Sohn des Kreyenbühl Burkhard und der Kreyenbühl Luisa, geborene Leupin in Arbon am Bodensee geboren. Nach der obligatorischen Schulzeit in Arbon und Rheineck erlangte Philipp Kreyenbühl 1997 die Matura Typus B in Appenzell. Er studierte in den folgenden Jahren an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Musikethnologie und Englische Literaturwissenschaft (Lizenziat 2002) und parallel dazu bei Michel Rosset an der Musikakademie St.Gallen Oboe (Lehrdiplom mit Auszeichnung 2004). Es folgten weitere Instrumentalstudien bei Martin Gebhardt (Zürich, Oboe) und Michel Rosset (St.Gallen, Englischhorn). Anschliessend studierte Philipp Kreyenbühl von 2005 bis 2007 in der Konzertklasse von Prof. Kurt Meier an der Musikhochschule Luzern. In den darauf folgenden Jahren befasste sich Philipp Kreyenbühl intensiv theoretisch und praktisch mit der Barockoboe und den Schulen für Oboe des 17. und 18. Jahrhunderts.

Nach vier Jahren Berufstätigkeit als Schulmusiker am Gymnasium St. Antonius in Appenzell, übernahm Philipp Kreyenbühl 2007 die Leitung der Jugendmusikschule Amriswil (TG), der er auch heute noch als Schulleiter vorsteht. Daneben wirkt er als freischaffender Musiker vor allem solistisch, aber auch in diversen Kammermusik-Formationen und Orchestern in der ganzen Schweiz und im nahen Ausland. 2008 konnte Philipp Kreyenbühl zusammen mit seiner Frau Julia Kreyenbühl-Gschwend (Harfe) als „Duo Monodia“ die erste CD-Veröffentlichung „Schäft ein Lied in allen Dingen...“ präsentieren.

Literaturverzeichnis

I. Quellen

Bismantova: Regole MS

Bismantova, Bartolomeo: „Regola Generale a suonare l’Oboe“, in: *Duetti a due Trombe da Camera*, Bad Säckingen, Trompetenmuseum, Sig. 4017-004, fol. 66v – Fol.70v.

Burgess: Méthodes et Traités GB

Méthodes et Traités, Série VI, Hautbois, Grande-Bretagne 1600-1860, Volume I, Faksimilenachdruck hrsg. von Geoffrey Burgess und Jean Saint-Arroman, Edition Fuzeau, Courlay 2006.

Couperin: L’Art de toucher le Clavecin

Couperin, François: *L’Art de toucher le Clavecin*, hrsg. von Anna Linde, Wiesbaden 1933.

Eisel: Musicus

Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informierende Musicus, Erfurt 1738*, Faksimilenachdruck (ohne Herausgeber), Zentralaquariat der deutschen demokratischen Republik, Leipzig 1976.

Giboureau: Méthodes et Traités Hautbois

Méthodes et Traités 14, Série II, Hautbois, France 1800-1860, Faksimilenachdruck hrsg. von Michel Giboureau, Edition Fuzeau, Courlay 2003.

Hotteterre: Méthode

Hotteterre, Jacques, dit le Romain: *Principes de la flûte traversière ou d’Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, Amsterdam 1710*, (Nachdruck der Ausgabe von Paris 1707), Faksimilenachdruck hrsg. von Hans-Joachim Hellwig, Basel, London, New York 1958.

Hotteterre: L’art de préluder

Hotteterre, Jacques, dit le Romain: *L’art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte-à-bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus*, (Nachdruck der Ausgabe von Paris 1719), Faksimilenachdruck, Genf 1978.

Johnson: Compleat Tutor

Anonymus: *THE Compleat Tutor for the HAUTOBOY Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency: To which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English and Scotch Tunes, Curiously adapted to that Instrument, London: Johnson, ca. 1750, 28 S.*, Bibliothek des Händel-Hauses Halle (Saale), Sig. 700452-M.

Lescat: Méthodes et Traités Clarinette

Méthodes et Traités 6, Série I, Clarinette, France 1600-1800, Faksimilenachdruck hrsg. von Philippe Lescat und Jean Saint-Arroman, Edition Fuzeau, Courlay 2000.

Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière I

Méthodes et Traités 10, Série I, Flûte traversière, France 1600-1800, Volume I, Faksimilenachdruck hrsg. von Philippe Lescat und Jean Saint-Arroman, Edition Fuzeau, Courlay 2003.

Lescat: Méthodes et Traités Flûte traversière II

Méthodes et Traités 10, Série I, Flûte traversière, France 1600-1800, Volume II, Faksimilenachdruck hrsg. von Philippe Lescat und Jean Saint-Arroman, Edition Fuzeau, Courlay 2003.

Lescat: Méthodes et Traités Hautbois

Méthodes et Traités 3, Série I, Hautbois, France 1600-1800, Faksimilenachdruck hrsg. von Philippe Lescat und Jean Saint-Arroman, Edition Fuzeau, Courlay 1999.

Mattheson: Capellmeister

Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739*, Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel etc. 1999.

Möhlmeier: Flûte à Bec III

Méthodes et Traités 8, Série III, Europe, Flûte à Bec, Volume III, Faksimilenachdruck hrsg. von Susi Möhlmeier und Frédérique Thouvenot, Edition Fuzeau, Courlay 2001.

Möhlmeier: Flûte à Bec IV

Méthodes et Traités 8, Série III, Europe, Flûte à Bec, Volume IV, Faksimilenachdruck hrsg. von Susi Möhlmeier und Frédérique Thouvenot, Edition Fuzeau, Courlay 2006.

Mozart: Versuch

Mozart, Leopold: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, (Augsburg, 1756), Faksimilenachdruck hrsg. von G. Moens-Haenen, Kassel etc. 1995.

Praetorius: Syntagma

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, (Bände I-III Wolfenbüttel 1619), Faksimilenachdruck hrsg. von W. Gurlitt, Kassel etc. o.J.

Quantz: Versuch

Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung, die Flute traversière zu spielen*, (3. Auflage Berlin 1789), Faksimilenachdruck hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel etc. 1953.

II. Lexika

Bleuzet: Encyclopédie

Bleuzet, M.: „Hautbois“, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, hrsg. von Albert Lavignac und Lionel de la Laurence, deuxième partie, Paris 1927, S.1528-1541.

Eitner: Quellenlexikon

Eitner, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 Bände, Leipzig 1900-1904.

MGG: Arne

Westrup, J. A.: „Arne, Thomas Augustine“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 1, Kassel etc. 1961, Sp.657f.

MGG: Banister

Spink, Ian: „Banister, John“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 2, Kassel etc. 1999, Sp. 149.

MGG: Corrette

Borrel, Eugène: „Corrette, Michel“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 2, Kassel etc. 1961, Sp. 1692-1695.

MGG: England

Caldwell, John; Daye Anne: „England“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 3, Kassel etc. 1998, Sp. 33-80.

MGG: Fischer

Cudworth, Charles L.: „Fischer, Johann Christian“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 4, Kassel etc. 1961, Sp. 269 – 271.

MGG: Francoeur

Schneider, Herbert: „Francoeur, Louis-Joseph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 7, Kassel etc. 1999, Sp. 9-10.

MGG: Frankreich

Schneider, Herbert: „Frankreich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 3, Kassel etc. 1998, Sp. 711-754.

MGG: Garnier

Raugel, Felix: „Garnier, Joseph-Francois“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 7, Kassel etc. 1999, Sp. 549-550.

MGG: Gehot

Vendrix, Philippe: „Gehot, Joseph“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 7, Kassel etc. 1999, Sp. 684-686..

MGG: Humphries

Sadie, Stanley: „Humphries, John“ und „Humphries, J.S.“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 6, Kassel etc. 1961, Sp.958f..

MGG: Musikausbildung

Richter, Christoph: „Musikausbildung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 6, Kassel etc. 1998, Sp.1016-1035.

MGG: Musikerziehung

Oberborbeck, Felix: „Musikerziehung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 9, Kassel etc. 1961, Sp.1105-1130.

MGG: Oboe

Haynes, Bruce u.a.: „Oboe“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 7, Kassel etc. 1998, Sp.509-562.

MGG: Prelleur

Schütz, Gudula: „Prelleur, Peter (Pierre)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Band 13, Kassel etc. 1999, Sp. 910-911.

MGG: Tanz

Dahms, Sybille: „Tanz“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 9, Kassel etc. 1998, Sp.300-306.

MGG: Tollett

Tilmouth, Michael: „Tollett (Tollit), Thomas“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, allgemeine Enzyklopädie der Musik, 1. Ausgabe, hrsg. von Friedrich Blume, Band 13, Kassel etc. 1961, Sp. 463.

New Grove: Conservatories

Weber, William; Arnold, Denis u.a.: „Conservatories“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage hrsg. von Stanley Sadie, Band 6, London 2002, S.311-324.

New Grove Instruments

Bate, Philip und O’Loughlin, Niall: „Oboe“, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, hrsg. von Stanley Sadie, Band 3, London 1984, S.792-808.

New Grove: Oboe

Burgess, Geoffrey; Haynes, Bruce u.a.: „Oboe“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage hrsg. von Stanley Sadie, Band 18, London 2002, S.257-269.

New Grove: Tans’ur

Temperley Nicholas: „Tans’ur, William“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage hrsg. von Stanley Sadie, Band 25, London 2002, S.81-82.

New Grove: Van der Hagen

Rendall, F.G., Audéon, Hervé: „Vanderhagen, Amand“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage hrsg. von Stanley Sadie, Band 26, London 2002, S.246.

III. Sekundärliteratur

Angermüller: Reformideen

Angermüller, Rudolph: „Reformideen von [Glucks Librettisten] Du Roullet“; „Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique“, in: *Christoph Willibald Gluck und die Operreform*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Darmstadt, 1989, S.286-302 und 309-326.

Badol: Enseignement

Badol-Bertrand, Florence: „L’enseignement du hautbois aux origines du conservatoire (1792-1816): un quart de siècle pour une renaissance“, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, deux cents ans de pédagogie*, Paris 1999, S. 129-154.

Bate: The Oboe

Bate, Philip: *The Oboe - An Outline of its History, Development and Construction*, 3.Auflage, London 1975.

Booze: Repertory

Booze, Leanna: *The overlooked repertory: twentieth-century french oboe etudes*, Diss. University of Cincinnati, 2003.

Bowers: The French Flute School

Bowers, Jane Meredith: *The French Flute School from 1700 to 1760*, phil. Diss. University of California, Berkeley, Ann Arbor Michigan 1977.

Brown: Departures from Lullian Convention

Brown, Leslie Ellen: „Departures from Lullian Convention in the tragédie lyrique of the préramiste Era“, in: *Recherches sur la Musique française classique* 22 (1984), S. 59-78.

Burgess: Premier Oboist

Burgess, Geoffrey: *The Premier Oboist of Europe: A Portrait of Gustave Vogt, nineteenth-century oboe virtuoso, teacher and composer*, Lanham 2003.

Burgess/Haynes: Oboe

Burgess, Geoffrey und Haynes, Bruce: *The Oboe*, New Haven/London 2004.

Chassain: Conservatoire

Chassain, Laetizia: „Le Conservatoire et la notion d’école française“, in: *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, deux cents ans de pédagogie*, Paris 1999, S.15-27.

Eggebrecht: Musik im Abendland

Eggebrecht, Hans-Heinrich: *Musik im Abendland, Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.

Eppelsheim: Orchester

Eppelsheim, Jürgen: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*, Tutzing 1961.

Ernst: Instrumentalunterricht

Ernst, Anselm: *Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht – Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis*, Mainz, London etc. 1999.

Evans: Instructional Material

Evans, Kenneth Gene: *Instructional Materials for the Oboe, 1695 - ca. 1800*, Diss. University of Iowa, 1963.

Fink: Tanzunterricht

Fink, Monika: „Studien zur Praxis des Tanzunterrichtes im 18. Jahrhundert“, in: *Musikpädagogik, Tradition und Herausforderung, Festschrift für Josef Sulz zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Monika Oebelsberger und Wolfgang Reinstadler unter Mitwirkung von Gerlinde Haid, Anif/Salzburg 1996, S. 49 – 57.

Fleurot: hautbois

Fleurot, Francois: *Le hautbois dans la musique francaise 1650-1800*, Paris 1984.

Harnoncourt: Dialog

Harnoncourt, Nikolaus: *Der musikalische Dialog*, Kassel etc. 1994.

Harnoncourt: Klangrede

Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede*, Kassel etc. 1982.

Haynes: Double Reeds

Haynes, Bruce: *Double Reeds, 1660-1830: A survey of surviving written evidence*, Download von <http://www.idrs.org>, November 2008, ohne weitere Angaben.

Haynes: Eloquent Oboe

Haynes, Bruce: *The eloquent Oboe, a history of the hautboy from 1640 to 1760*, Oxford 2007.

Haynes: End of Early Music

Haynes, Bruce: *The End of Early Music, A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford 2007.

Haynes: Fingering Charts

Haynes, Bruce: „Oboe Fingering Charts 1695 – 1816“, in: *The Galpin Society Journal*, Nummer 31, Mai 1978.

Haynes: Oboe Solo

Haynes, Bruce: *The Oboe Solo Before 1800: A Survey*, Download von <http://www.idrs.org>, Januar 2009, 1988.

Haynes: Temperament

Haynes, Bruce: *Beyond temperament: non-keyboard intonation in the 17th and 18th centuries*, Download von [http://www.music.indiana.edu/som/emi/handbook/Beyond temperamentbyBruceHaynes.pdf](http://www.music.indiana.edu/som/emi/handbook/Beyond%20temperamentbyBruceHaynes.pdf), Januar 2009, veröffentlicht in „Early Music“, August 1991, Oxford 1991.

Haynes: Von Mozart zu Beethovens Neunter

Haynes, Bruce: „Von Mozart zu Beethovens Neunter: Die technische Entwicklung der Oboe zwischen 1790 und 1830“, in: *TIBIA, Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, IV/1993, Celle 1993, S.617-626.

Hedrick: Making of Reeds

Hedrick, Peter: *Henri Brod on the Making of Oboe Reeds*, Download von <http://www.idrs.org>, November 2008, ohne weitere Angaben

Hill: Baroque music

Hill, John Walter: *Baroque Music, music in western europe 1580-1750*, New York/London 2005.

Howe: Historical Oboes

Howe, Robert: „Historical Oboes“, in: *The Double Reed*, Vol.23, Nr.4 2000, o.O. 2001, S.21-28.

Howe: Historical Oboes II

Howe, Robert: „Historical Oboes: Development of the French Simple System Oboe 1800-1840“, in: *The Double Reed*, Vol.24, Nr.1 2001, o.O. 2001, S.59-75.

Humphries: John Walsh

Humphries, Charles und Smith, William C.: *A bibliography of the musical works published by the firm of John Walsh during the years 1721 – 1766*, London 1968.

Humphries: Music Publishing

Humphries, Charles und Smith, William C.: *Music Publishing in the British Isles from the earliest times to the middle of the nineteenth century*, London 1954.

Joppig: Oboe und Fagott

Joppig, Gunther: *Oboe und Fagott, Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*, Bern etc. o.J.

Kreyenbühl: Vogt

Kreyenbühl, Philipp: *Die „Méthode de Hautbois“ von Gustave Vogt (1781 – 1870) – Edition, deutsche Übersetzung, Kommentar und Interpretation*, Lizenziatsarbeit Universität Zürich, Zentralbibliothek Zürich, 2002.

Lehrer Introduction

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/Introduction.html, Januar 2003.

Lehrer: Introduction I

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/55Lessons_Intro.html, Januar 2003.

Lehrer: Introduction II

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/6Duos_Intro.html, Januar 2003.

Lehrer: Introduction III

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/18Etudes_Intro.html, Januar 2003.

Lehrer: Introduction IV

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/6Sonatas_Intro.html, Januar 2003.

Lehrer: Introduction V

Lehrer, Charles David: *Introduction to the New Garnier Oboe Method*, Thousand Oaks 2000, www.idrs.org/Garnier.f/5Etudes_Intro.html, Januar 2003.

Lescat: Méthodes et Traités

Lescat, Philippe: *Méthodes et Traités Musicaux en France 1660-1800*, Paris 1991.

Linde: Anleitung

Linde, Hans-Martin: *Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik*, Mainz, London etc. 1958.

Miller: Gluck

Miller, Norbert: „Christoph Willibald Gluck und die musikalische Tragödie. Zum Streit um die Reformoper und den Opernreformer“, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber o.J. S. 109-152.

Milton: Keywork

Milton, Simon: „The Development of the Oboe Keywork“, in: *The Double Reed*, Vol.23, Nr.4 2000, o.O. 2000, S.81-85.

Mozart: Briefe

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Briefe*, hrsg. von Willi Reich, Zürich 1948.

Neumann: Performance Practice

Neumann, Frederick: *Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New York etc. 1993.

Newman: Lully

Newman, Joyce: *Jean-Baptiste Lully and his Tragédies Lyriques*, (Diss: *Formal Structure and Recitative in the Tragédies Lyriques of Jean-Baptiste de Lully*, Ann Arbor 1974), Ann Arbor 1979.

Page: The hautboy in London

Page, Janet K.: „The hautboy in London's musical life, 1730-1770“, in: *Early Music*, Vol. 16, Nr. 3, Oxford 1988, S. 359-371.

Peaceman: Exercices

Peacemann, Matthew: *Technical Exercices for Baroque Oboe*, zweite Ausgabe, Mainz 2002.

Piquet: Die Oboe im 18. Jahrhundert

Piquet, Michel: „Die Oboe im 18. Jahrhundert - Versuch einer Chronologie verschiedener Oboentypen anhand von Messungen und Betrachtungen von neunzehn Instrumenten aus der Sammlung von M. Piquet“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* hrsg. von Peter Reidemeister, Winterthur 1989, S.81-103.

Sadler: Rameau

Sadler, Graham: „Rameau and the Orchestra“, in: *PRMA* 108 (1981/82), S.47-68.

Seidel: Französische Musiktheorie

Seidel, Wilhelm: „Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Zur Poetik der Tragédie lyrique“, in: W.S.; Barry Cooper: *Entstehung nationaler Traditionen: Frankreich – England*, Darmstadt 1986, S.117-140.

Singer: A la recherche I

Singer, Julien: „A la recherche du hautbois“, in: *Schweizer musikpädagogische Blätter*, Nr.3 1990, Zürich 1990, S.154-161.

Singer: A la recherche II

Singer, Julien: „A la recherche du hautbois“, in: *Schweizer musikpädagogische Blätter*, Nr.1 1991, Zürich 1991, S.10-19.

Tarr: Bismantova

Tarr, Edward H.: „Bartolomeo Bismantova und die früheste bekannte Griffabelle für Oboe“, in: *TIBIA, Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 12. Jahrgang, Celle 1987, S.413-421.

Warner: Bibliography

Warner, Thomas E.: *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600-1800*, Detroit Studies in Music Bibliography, Detroit 1967.

Warner: Indications

Warner, Thomas E.: *Indications of Performance Practice in Woodwind Instruction Books of the 17th and 18th Centuries*, phil. Diss. New York University, Ann Arbor, Michigan 1964.

Warner: Two Late Eighteenth-Century Instructions

Warner, Thomas E.: „Two Late Eighteenth-Century Instructions for Making Double Reeds“, in: *The Galpin Society Journal*, Nr.15, III/1962, o.O. 1962, S.25-33.

Welte: Geschichtlichkeit

Welte, Andrea: *Musikalisches Geschichtsbewusstsein – Geschichtlichkeit von Musik als didaktische Herausforderung im Instrumentalunterricht*, Diss. Universität der Künste Berlin, 2008, <http://opus.kobv.de/udk/volltexte/2008/31/>.

Wind: Besozzi

Wind, Thiemo: „Alessandro Besozzi (1702 – 1793): Porträt eines Virtuosen“, in: *TIBIA, Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik*, 11. Jahrgang, Celle 1986, S.13-22.

IV. Internetquellen

<http://www.sitelully.free.fr>

Verzeichnis aller Werke von J.-B.Lully, Faksimilepartituren als PDF.

<http://www.musicforoboe.net>

Komplettes Repertoireverzeichnis für Oboe.

<http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3835>

Verzeichnis der Quellenlage schriftlicher Zeugnisse für Oboe.

<http://www.rimab.ch>

Forschungsdokumentation über die „Grande Ecurie“ der Schola Cantorum Basiliensis

[http:// www.darryl-martin.co.uk/talbotms.htm](http://www.darryl-martin.co.uk/talbotms.htm)

Dokumentation über das Manuskript von James Talbot 1692/95